ABADA EDITORES

GEORGES DIDI-HUBERMAN



la imagen superviviente

HISTORIA DEL ARTE Y TIEMPO DE LOS FANTASMAS SEGÚN ABY WARBURG

GEORGES DIDI-HUBERMAN

La imagen superviviente

HISTORIA DEL ARTE Y TIEMPO DE LOS FANTASMAS SEGÚN ABY WARBURG

traducción
JUAN CALATRAVA



LECTURAS

Serie H^a del Arte y de la Arquitectura

Directores Juan Calatrava y Juan Miguel Hernández León

Ouvrage publié avec le concours du Ministère français chargé de la Culture - Centre national du livre.

Obra publicada con ayuda del Ministerio francés encargado de la Cultura - Centro nacional del libro.

título original: *L'image survivante*
Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg

Calle del Gobernador 18
28014 Madrid
tel.: 914 296 882
fax: 914 297 507
www.abadaeditores.com

diseño Estudio Joaquín Gallego

producción Guadalupe Gisbert

isbn 978-84-96775-58-9
depósito legal m-40466-2009

preimpresión Dalubert Allé
impresión Lavel



«Full fathomfive thy father lies,
  Of his bones are coral made:
Those are perals that were his eyes,
  Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
  Into something rich and strange...»

«Tu padre yace sepultado bajo cinco brazas de agua:
  se ha hecho coral de sus huesos,
de sus ojos nacen perlas.
  Nada corruptible hay en él
con lo que el mar no haya hecho
  algún tesoro insólito».

W. Shakespeare, *La Tempestad*, I, 2

«Vom Einfluss der Antike.
Diese Geschichte ist märchenhaft
to vertellen [sic].
Gespenstergeschichte f[ür] ganz Erwachsene».

«De la influencia de la Antigüedad.
Esta historia es mágica
de contar.
Historia de fantasmas para personas adultas».

A. Warburg, *Mnemosyne. Grundbegriffe, II*
(2 de julio de 1929), p. 3.

I

LA IMAGEN-FANTASMA

SUPERVIVENCIA DE LAS FORMAS
E IMPUREZAS DEL TIEMPO

EL ARTE MUERE, EL ARTE RENACE: LA HISTORIA VUELVE A COMENZAR (DE VASARI A WINCKELMANN)

Podemos preguntarnos si la historia del arte –el orden del discurso así llamado, la *Kunstgeschichte*– «nació» verdaderamente un día. Digamos al menos que *no nació una vez*, en una o incluso en dos veces que marcarían unas «fechas de nacimiento» o unos puntos identificables en el continuum cronológico. Tras el año 77 y la epístola dedicatoria de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo se perfila ya, como es sabido, toda una tradición historiográfica griega[1]. Tras el año 1550 y la dedicatoria de las *Vidas* de Vasari se perfila también y se sedimenta toda una tradición de crónicas o de elogios compuestos para los *uomini illustri* de una ciudad como Florencia[2].

Aventuremos la siguiente afirmación: el discurso histórico no «nace» nunca. Siempre vuelve a comenzar. Y constatemos que la historia del arte –la disciplina así denominada– *vuelve a comenzar cada vez*. Cada vez, según parece, que su objeto mismo es considerado como muerto... y renaciente. Es exactamente lo que ocurre en el siglo XVI, cuando Vasari fundamenta toda su empresa histórica y estética sobre la constatación de una muerte del arte antiguo: *voracità del tempo*, escribe en el proemio de su libro, antes de designar a la Edad Media como la gran culpable de este proceso de olvido. Pero, como bien sabemos, esta muerte habrá sido «salvada», milagrosamente redimida o rescatada por un largo movimiento de *rinascita* que, en líneas generales, comienza con Giotto y culmina con Miguel Ángel, reco-

1 Cfr. Plinio el Viejo, XXXV, pp. 7-27 («Introduction» del traductor).
2 Cfr. J. von Schlosser, 1924b, pp. 140-152 y 221-232. R. Krautheimer, 1929, pp. 49-63. G. Tanturli, 1976, pp. 275-298.

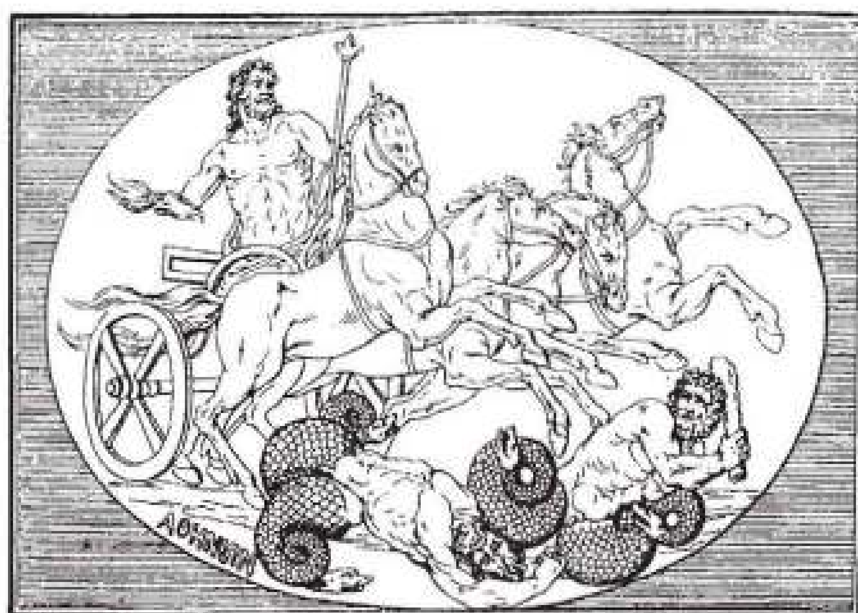


1. Giorgio Vasari, lámina de frontispicio de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florencia, 1568. Xilografía (detalle).

nocido como el gran genio de este proceso de rememoración o de resurrección[3]. A partir de ahí –a partir de ese renacimiento que ha surgido, a su vez, de un duelo– parece poder existir algo que se llama historia del arte[4] (*fig. 1*).

Dos siglos más tarde todo vuelve a comenzar (aunque con algunas diferencias sustanciales, desde luego): en un contexto que no es ya el del Renacimiento «humanista» sino el de la «restauración» neoclásica. Winckelmann *inventa la historia del arte* (*fig. 2*). Entendámonos: la historia del arte en el sentido moderno del término «historia». La historia del arte procedente de esa época de las Luces y, pronto, de esa época de los grandes sistemas –el hegelianismo en primer lugar– y de las ciencias positivas en la que Foucault ve en acción los dos principios epistémicos concomitantes de la *analogía* y la *sucesión*, siendo los fenómenos sistemáticamente aprehendidos según sus homologías y éstas interpretadas, a partir de ese momento, como las «formas depositadas y fijadas de una sucesión que procede de analogía en analogía»[5]. Winckelmann –cuya obra Foucault, por desgracia, no comenta– representaría en el

3 G. Vasari, 1550-1568, I, pp. 41-64.
4 Cfr. G. Didi-Huberman, 1990a, pp. 65-103.
5 M. Foucault, 1966, p. 230.



2. Johann J. Winckelmann, lámina de frontispicio
de *Geschichte der Kunst des Altertums, II*, Dresde, 1764.

terreno de la cultura y de la belleza el giro epistemológico de un pensamiento del arte en la época –auténtica, ya «científica»– de la *historia*[6].

La historia de la que se trata es ya «moderna», es ya «científica», en el sentido de que va más allá de la simple *crónica* de tipo pliniano o vasariano. Persigue como objetivo algo más fundamental, algo que Quatremère de Quincy designará, en su elogio de Winckelmann, como un *análisis de los tiempos*:

> «El sabio Winckelmann es el primero en haber aportado el verdadero espíritu de observación a este estudio: es el primero que se ha preocupado por descomponer la Antigüedad, analizar los tiempos, los pueblos, las escuelas, los estilos, los matices de estilo; es el primero que ha abierto las rutas y colocado los jalones en esta tierra incógnita; es el primero que, al clasificar las épocas, ha acercado la historia a los monumentos y comparado los monumentos entre sí, descubierto características seguras, principios de crítica y un método que, rectificando un sinnúmero de errores, ha preparado el descubrimiento de un sinnúmero de verdades. Volviendo finalmente del análisis a la síntesis, ha llegado a hacer un cuerpo de lo que no era sino un amasijo de restos»[7].

6 Cfr. C. Justi, 1898. W. Waetzold, 1921, I, pp. 51-73. W. Ernst, 1984, pp. 255-260. H. von Einem, 1986, pp. 316-326. H.C. Seeba, 1986, pp. 299-323. F. Haskell, 1991, pp. 83-99. J.-R. Mantion, 1991, pp. 195-216. A. Potts, 1994, pp. 8 y *passim*. É. Décultot, 2000.

7 A.C. Quatremère de Quincy, 1796, p. 103.

La imagen es significativa: mientras que los «amasijos de restos» continúan cubriendo los suelos y subsuelos de Italia y de Grecia, Winckelmann publica en 1764 un libro –su gran *Historia del arte entre los Antiguos*– que, según la expresión de Quatremère, «hace un cuerpo» de toda esta diseminación. Un cuerpo: una reunión orgánica de objetos cuya anatomía y fisiología serán como la reunión de los estilos artísticos y su ley biológica de funcionamiento, es decir, de evolución. Un cuerpo también como *corpus* de saber, un *organon* de principios. E incluso un «cuerpo de doctrina». Winckelmann habrá inventado la historia del arte construyendo, por encima de la simple *curiosidad* de los anticuarios, algo así como un *método histórico*[8]. En adelante el historiador del arte no se contenta ya con coleccionar y admirar sus objetos: como escribe Quatremère, analiza y descompone, pone en juego su espíritu de observación y de crítica, clasifica, aproxima y compara, «vuelve del análisis a la síntesis» con el fin de «descubrir las características seguras» que darán a toda *analogía* su ley de *sucesión*. Y es así como la historia del arte se constituye en «cuerpo», en saber metódico, en verdadero «análisis de los tiempos».

La mayor parte de los comentaristas se han mostrado sensibles al aspecto metódico y hasta doctrinal de esta constitución. Winckelmann funda una historia del arte menos por lo que descubre que por lo que construye. No basta con hacer que se sucedan el Winckelmann «crítico estético» de las *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas* y el Winckelmann «historiador» de la *Historia del arte entre los Antiguos*[9]: no hay duda de que la «crisis estética» de las Luces se encuentra hasta en su modo de recoger el material arqueológico de base[10].

Se deja ver también, en las exégesis de esta obra, un cierto malestar teórico ligado a la figura contradictoria que representaría, por un lado, el *fundador* de una historia y por otro el *celador* de una doctrina estética. Y no basta con decir que esta contradicción «no es más que aparente»[11]. Hay que decir que es constitutiva. Como ha demostrado Alex Potts, la *Historia del arte entre los Antiguos* no fundamenta la perspectiva moderna del saber sobre las

8 J. J. Winckelmann, 1764, I, p. XII-XXII, donde Winckelmann fustiga tanto los «elogios generales» de los estetas como los «falsos principios» de los anticuarios que lo han precedido. Sobre las relaciones –más complejas– de esta arqueología naciente con la práctica de los anticuarios, Cfr. A. Momigliano, 1950, pp. 67-106. M. Kafer, 1986, pp. 46-49. M. Fancelli, 1993. A. Schnapp, 1993, pp. 313-333.

9 Cfr. S. Howard, 1990, pp. 162-174.

10 Cfr. G. Morpurgo-Tagliabue, 1994, pp. 77-92. M. Espagne, 1995, pp. 143-158, que insiste con razón en el carácter literario, y hasta lingüístico –tanto como estético– de esta construcción.

11 É. Pommier, 1994, pp. 11 y 22.

artes visuales sino a través de una serie de paradojas en las que la posición histórica se ve continuamente entretejida de postulados «eternos» y en las que, a la inversa, las concepciones generales resultan quebrantadas por su propia historización[12]. Lejos de deslegitimar la empresa histórica que aquí se pone en juego –algo que sólo podría creer un historiador positivista o ingenuo que imaginase una historia que no obtuviera sus presupuestos más que de sus propios objetos de estudio–, estas contradicciones la fundan literalmente.

¿Cómo comprender esta trama de paradojas? Me parece insuficiente, y hasta imposible, separar en Winckelmann unos «niveles de inteligibilidad» tan diferentes que formarían al final una gran polaridad contradictoria: de un lado, la doctrina estética, la norma intemporal; del otro, la práctica histórica, el «análisis de los tiempos». Esta división, si la tomamos al pie de la letra, terminaría por hacer incomprensible la expresión misma de «historia del arte». Al menos se puede apreciar el carácter eminentemente problemático de esta expresión: ¿qué concepción del arte admite que se haga historia de él? ¿Y qué concepción de la historia admite ser aplicada a las obras de arte? El problema es arduo porque todo está relacionado y una toma de postura sobre uno solo de estos elementos implica una toma de postura sobre todos los demás: no hay historia del arte sin una filosofía de la historia –aunque sea espontánea, impensada– y sin una cierta elección de *modelos temporales*; no hay historia del arte sin una filosofía del arte y sin una cierta elección de *modelos estéticos*. Hay que tratar de averiguar cómo en Winckelmann estos dos tipos de modelos trabajan concertadamente. Acaso así podamos llegar a comprender mejor esa dedicatoria que ubica al final del prólogo a la *Historia del arte entre los Antiguos* –«Esta historia del arte se la dedico al arte y al tiempo»– y cuyo carácter casi tautológico encierra para el lector un punto de misterio[13].

Los libros a menudo están dedicados a los muertos. Winckelmann dedicó su historia del arte al arte antiguo ante todo porque, a sus ojos, el arte antiguo estaba muerto desde hacía mucho tiempo. Y dedicó su libro al tiempo porque el historiador es, para él, quien marcha en el tiempo de las cosas pasadas, es decir, de las cosas perecidas. Ahora bien, ¿qué ocurre en el otro extremo del libro, después de algunos centenares de páginas en las que el

12 A. Potts, 1994, pp. 21-22 y 31-32. *Id.*, 1982, pp. 377-407. Otro planteamiento de esta «división» es el de W. Davis, 1993, pp. 257-265.

13 Cfr. É. Pommier, 1994, pp. 27-28.

arte antiguo nos ha sido rememorado, reconstruido –en el sentido psíquico del término–, relatado? Una especie de cierre depresivo sobre un sentimiento de pérdida irremediable y una sospecha terrible: aquello cuya historia acaba de ser contada ¿no será simplemente el resultado de una ilusión fantasmática a través de la cual ese sentimiento, o la pérdida misma, pudieran habernos llevado a engaño?

> «Aunque al reflexionar sobre la destrucción del arte he sentido el mismo disgusto que experimentaría un hombre que, al escribir la historia de su país, se viera obligado a trazar el cuadro de su ruina después de haber sido testigo de la misma, no he podido evitar seguir la suerte de las obras de la antigüedad hasta tan lejos como haya podido extenderse mi vista. Así, una amante desconsolada permanece inmóvil a orillas del mar y sigue con los ojos el navío que se lleva a su amado sin esperanza de volver a verlo: en su ilusión cree percibir aún sobre la vela que se aleja la imagen de este objeto querido *(das Bild des Geliebten)*. Lo mismo que esta amante, nosotros no tenemos ya, por así decirlo, más que la sombra del objeto de nuestros anhelos *(Schattenriss... unserer Wünsche)*; pero su pérdida acrecienta nuestros deseos y contemplamos las copias *(Kopien)* con más atención de la que hubiéramos prestado a los originales *(Urbilder)* de haberse encontrado en nuestra posesión. Nos encontramos a menudo, a este respecto, en el caso de quienes, persuadidos de la existencia de los espectros *(Gespenster)*, imaginan ver algo donde no hay nada *(wo nichts ist)*»[14].

Página temible –su belleza y su poesía misma son temibles– y radical. Si la historia del arte vuelve a comenzar en esta página, se define por tener como objeto un objeto caído, desaparecido, enterrado. El arte antiguo –el arte absolutamente bello– brilla, pues, en su primer historiador moderno, por una «ausencia categórica»[15]. Los propios griegos –al menos eso es lo que piensa Winckelmann– nunca hicieron la historia «viva» de su arte. Esta historia comienza, revela su primera necesidad, en el momento mismo en que su objeto es pensado como un objeto muerto. Una historia semejante será, pues, vivida como un trabajo de duelo (la *Historia del arte entre los Antiguos*, un trabajo de duelo por el arte antiguo) y como una evocación sin esperanzas de lo perdido. Insistamos sobre este punto: los fantasmas de que habla Winckelmann no serán jamás «convocados» o «invocados» como

14 J. J. Winckelmann, 1764, II, pp. 515-516.
15 A. Potts, 1991, pp. 11-12.

potencias aún activas. Serán simplemente evocados como potencias pasadas. No serán el equivalente de «nada» existente o actual *(nichts ist)*. No representan más que nuestra ilusión óptica, el tiempo vivido de nuestro duelo. Su existencia (aunque sea espectral), su supervivencia o su resurrección ni tan siquiera se plantearán.

Tal sería, pues, el historiador moderno: evoca el pasado, se entristece por su pérdida definitiva. No cree en los fantasmas (pronto, en la corriente del siglo XIX, no creerá ya más que en los «hechos»). Es pesimista, emplea con frecuencia el término *Untergang*, que significa declive o decadencia. De hecho, toda su empresa parece organizada según el esquema temporal de la *grandeza y decadencia*[16]. Sin duda habría que reubicar la empresa winckelmanniana en el contexto de un «pesimismo histórico» característico del siglo XVIII[17]. O destacar cómo las ideas de Winckelmann habrán podido inspirar, en el ámbito estético, innumerables escritos nostálgicos sobre la «decadencia de las artes» o incluso sobre el «vandalismo revolucionario» en relación con las destrucciones sucesivas de las obras maestras de la Antigüedad[18]. El modelo temporal de *grandeza y decadencia* se impone hasta tal punto que marcará todavía la definición de la historia del arte tal y como se puede encontrar, por ejemplo, en la *Real-Encyclopädie* de Brockhaus: «La historia del arte es la representación del origen, desarrollo, grandeza y decadencia de las bellas artes»[19]. Winckelmann no había dicho otra cosa:

> «El objeto de una historia razonada del arte es remontarse hasta su origen *(Ursprung)*, seguir sus progresos *(Wachstum)* y variaciones *(Veränderung)* hasta su perfección, y marcar su decadencia *(Untergang)* y caída *(Fall)* hasta su extinción [...]»[20].

Este esquema temporal responde, si se examina con atención, a dos tipos de modelos teóricos. El primero es un *modelo natural* y, más particularmente, biológico. En la frase de Winckelmann, la palabra *Wachstum* debe entenderse como el «crecimiento», vegetal o animal, y el término *Veränderung* adquiere también la connotación vitalista que implica toda idea de «mutación». Lo que Winckelmann entiende por *historia del arte* no está, por tanto, muy lejos, en el fondo, de una *historia natural*: se sabe que leyó la de

16 *Id.*, 1994, pp. 8 y 50-54.
17 Cfr. H. Vyverberg, 1958.
18 Cfr. P.-T. Dechazelle, 1834.
19 Citado y comentado por H. Dilly, 1979, p. 80.
20 J. J. Winckelmann, 1764, I, pp. XI-XII.

Plinio, desde luego, pero también la de Buffon; lo mismo que leyó el tratado fisiológico de J. G. Krüger o el manual médico de Allen; lo mismo que quiso un día –una carta de diciembre de 1763 nos informa de ello– pasar de los «estudios sobre el Arte» a los «estudios sobre la Naturaleza»[21]. De todo ello Winckelmann sacaría una concepción de la ciencia histórica articulada no solamente sobre los problemas de clasificación típicos de la epistemología de las Luces sino también sobre un esquema temporal de evidencia biomórfica que se tensa entre progreso y declive, nacimiento y decadencia, vida y muerte.

La otra cara de esta configuración teórica es mejor conocida: un *modelo ideal* y, más particularmente, metafísico. Concuerda, por tanto, muy bien con la «ausencia categórica» de su objeto: pensemos en la célebre formulación de Solón –el *to ti ên einaï* referido por Aristóteles– que postula la muerte previa de aquello cuya verdad o, mejor, cuya «quiddidad»[22], se quiere enunciar. Podríamos decir, en este sentido, que la desaparición misma del arte antiguo funda el discurso histórico diciendo su última «quiddidad». La historia del arte, según Winckelmann, no se contenta, por tanto, ni con describir, ni con clasificar, ni con fechar. Allá donde Quatremère de Quincy habla de un simple movimiento de retorno «del análisis a la síntesis», Winckelmann mismo habrá radicalizado su posición desde el punto de vista filosófico: la historia del arte *(die Geschichte der Kunst)* debe ser escrita para que sea explicitada la esencia del arte *(das Wesen der Kunst)*.

> «La historia del arte entre los Antiguos que doy al público no es una simple narración cronológica de las revoluciones que ha experimentado. Tomo la palabra 'historia' *(Geschichte)* en el significado más amplio que tiene en la lengua griega, siendo mi propósito ofrecer el resumen de un sistema *(Lehrgebäude)* del arte [...] la historia del arte *(die Geschichte der Kunst)* en el sentido más estricto es la historia de la suerte que éste experimentó en relación con las diferentes circunstancias de los tiempos, principalmente entre los griegos y los romanos. Pero en esta obra me he propuesto como objetivo sobre todo discutir la esencia misma del arte *(das Wesen der Kunst)*»[23].

Se comprende al leer este texto que la historicidad del arte tal y como la entiende Winckelmann no emerge exactamente, como a menudo se piensa,

21 Cfr. W. Lepenies, 1986, pp. 221-237. É. Pommier, 1994, pp. 14-15. B. Vouilloux, 1996, pp. 384-397.
22 Cfr. P. Aubenque, 1962, pp. 460-476.
23 J. J. Winckelmann, 1764, I, p. XI.

«de un compromiso gracias al cual la historia hallaría un campo, en el interior o al margen de la norma»[24]. Tal planteamiento equivale a dar un crédito excesivo al punto de vista del discurso histórico como tal. Es pensar que una historia no se hace normativa más que saliendo de sí misma, forzando su «natural» neutralidad filosófica, traicionando, en suma, su «natural» modestia ante puros y simples hechos de observación. Es ignorar que la norma es interna al relato mismo, incluso a la más simple descripción o mención de un fenómeno considerado por el historiador como digno de su atención. El relato histórico, y esto es algo obvio, está siempre precedido, condicionado, por una norma teórica sobre la «esencia» de su objeto. La historia del arte se encuentra así condicionada por la *norma estética* donde se deciden los «buenos objetos» de su relato, esos «bellos objetos» cuya reunión formará, al final, algo así como una *esencia del arte*.

Winckelmann tiene, pues, mucha razón al reivindicar su historia como un «sistema» *(Lehrgebäude)* en el sentido filosófico y doctrinal del término. En diferentes grados, su empresa está en consonancia con las de Montesquieu, Vico, Gibbon o Condillac[25]. Por lo demás, esta condición de la historia winckelmanniana fue perfectamente reconocida en el siglo XVIII: Herder escribe que «Winckelmann ha propuesto muy ciertamente este sistema (*Lehrgebäude*), grande, verdadero, eterno» como la empresa casi platónica de un «análisis que trata sobre lo general, sobre la esencia de la belleza»[26]. Siendo como era un pensador de la historicidad, Herder se plantea enseguida esta cuestión: «¿Es ése el objetivo de la historia? ¿El objetivo de una historia del arte? ¿No hay otras formas posibles de historia?». Pero reconoce de buen grado la necesidad de una historia del arte que, más allá de las *colecciones históricas* de Plinio, Pausanias o Filostrato, estuviese fundamentada teóricamente: lo que él llamaba, con Winckelmann, un sistema histórico[27].

O incluso una «construcción ideal»[28]. Ideal en el sentido de estar concebida ante todo para concordar con el principio metafísico por excelencia, con el *ideal de belleza*, esa «esencia del arte» que supieron poner en práctica los grandes artistas de la Antigüedad. El «bello ideal» constituye, como es bien sabido, el punto cardinal de todo el sistema histórico winc-

24 É. Pommier, 1994, p. 12.
25 Cfr. A. Potts, 1994, pp. 33-46.
26 J. G. Herder, 1778, pp. 37 y 42.
27 *Ibid.*, pp. 42 y 47.
28 *Ibid.*, p. 48. Sobre el ensayo de Herder, Cfr. H. Seeba, 1985, pp. 50-72. Sobre los aspectos especulativos del concepto winckelmanniano de historia, cfr. *id.*, 1986, pp. 299-323.

kelmanniano, así como de la estética neoclásica en general[29]. Da la esencia y, por tanto, la norma. La historia del arte no es más que la historia de su desarrollo y su declive. Parece confirmar la pertenencia secular del pensamiento estético a la corriente filosófica del idealismo[30].

El término «ideal» sugiere que la esencia –en este caso la esencia del arte– es un *modelo*: un modelo *a alcanzar* según el imperativo categórico de la belleza clásica; un modelo que se considera, sin embargo, como *imposible de alcanzar* en cuanto que tal. Es muy significativo que el capítulo consagrado por Winckelmann a «La esencia del arte» se dedique más bien a los rodeos que nuestro espíritu debe dar para rememorar la ideal belleza de las estatuas griegas:

> «Como el primer capítulo de este libro no es más que una introducción a éste, paso, después de estas observaciones preliminares, a la esencia misma del arte [...] Me traslado, pues, en espíritu, al estadio de Olimpia. Allí veo las estatuas de atletas de todas las épocas, carros de bronce de dos y cuatro caballos coronados por la figura del vencedor. ¡Allí mi mirada se ve impactada por una multitud de obras maestras! ¿Cuántas veces no se ha entregado mi imaginación a este sueño agradable? [...] Permítaseme considerar este viaje imaginario a la Élide no como una simple imagen poética sino como una contemplación real de los objetos. Y, en efecto, esta ficción adquiere una especie de realidad cuando me represento como existentes las estatuas y los cuadros cuyas descripciones nos han dejado los antiguos»[31].

He aquí lo extraño: el ideal se aprehende, se reconoce, a través de una «contemplación real de los objetos», como escribe Winckelmann. Pero no a través de una contemplación de los objetos reales. Éstos han desaparecido, han sido sustituidos por sus copias más tardías. Sólo quedan las meditaciones del espíritu a la búsqueda de ese punto fuera del tiempo que es el ideal. Y, sin embargo, la más necesaria de estas meditaciones –que es reconstitución textual, restauración ideal– será denominada *historia del arte*. Una historia del arte que sirve a la Idea, dada como el relato de los avatares, grandezas y decadencias, de la *norma del arte*: «bella naturaleza», «noble contorno», «arquetipo espiritual» en el dibujo de los cuerpos femeninos, drapeados elegantes, etc[32]. La *Historia del arte entre los Antiguos* se trama, eviden-

29 Cfr. J. Erichsen, 1980. A. Potts, 1994, pp. 145-181.
30 Cfr. M. Embach, 1989, pp. 97-113.
31 J. J. Winckelmann, 1764, I, pp. 342-343.
32 *Id.*, 1755, pp. 22-33.

temente, a partir de constantes llamadas de retorno a la estética propuesta una decena de años antes en las *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas*.

Y he aquí cómo nuestro inventor de la historia del arte, nuestro hombre enlutado por su objeto –puesto que llora la muerte de las antiguas bellezas–, nuestro esteta de espíritu sistemático, nuestro historiador que no cree en los fantasmas, paradójicamente construye los objetos ausentes de su relato –o, cree él, de su ciencia– «representándoselos como si existieran», sobre la base de viejas descripciones griegas y latinas en las que se ve obligado a confiar. Y helo aquí, finalmente, esgrimiéndonos la «esencia del arte»: elogio principal del «buen gusto» *(das gute Geschmark)*, rechazo absoluto de «toda deformación del cuerpo», en un sorprendente pasaje de las *Reflexiones* en el que Winckelmann expresa su horror por «las enfermedades venéreas y el raquitismo resultado de ellas», esos males que él supone desconocidos por los antiguos griegos[33]. Como si estas cosas estuviesen ligadas por alguna oscura patología común, Winckelmann expresará con igual radicalidad su rechazo del *pathos*, esa enfermedad del alma que deforma los cuerpos y, por lo tanto, arruina el *ideal*, que supone la serenidad de la grandeza y de la nobleza del alma:

> «Cuanto más serena es la actitud del cuerpo más adecuada es para expresar el verdadero carácter del alma: en todas las posiciones que se apartan en exceso del reposo, el alma no se encuentra en el estado que le es propio, sino en un estado de violencia y constreñimiento. Es en esos estados de violenta pasión cuando se reconoce más fácilmente, pero, por contra, es en el estado de reposo y de armonía cuando es grande y noble»[34].

Lo que en las *Reflexiones* se proponía como un postulado general, en la *Historia del arte* será llevado al plano específico del arte griego. En lugar de decir «hay que» (punto de vista de la norma), Winckelmann se contenta ahora con escribir que los griegos «acostumbraban a». Pero es la misma esencia la que en ello se expresa o, debería decir, se declara:

> «En uno y otro sentido, la expresión cambia los rasgos del rostro y la disposición del cuerpo; altera, en consecuencia, las formas que constituyen su belleza. Ahora bien, cuanto más grande es esta alteración, más perjudica a la belleza. Partiendo de esta consideración, se tenía la costumbre de observar como una de las máximas fundamentales del arte el dar una actitud

33 *Ibid.*, pp. 15-21. La expresión «buen gusto» da al libro sus primeras palabras.
34 *Ibid.*, p. 36.

serena a las figuras; porque, siguiendo la opinión de Platón, el reposo del alma era considerado como un estado intermedio entre el placer y la pena. Es por ello que la tranquilidad es la situación más conveniente para la belleza, lo mismo que lo es para el mar: la experiencia demuestra que los hombres más bellos tienen, de ordinario, los más dulces hábitos y el mejor carácter [...] Además, la tranquilidad en el hombre y en los animales es un estado que nos permite examinar y conocer su naturaleza y cualidades, al igual que no se descubre el fondo de los ríos y del mar sino cuando el agua permanece tranquila y sin agitar. Resulta, pues, de esta observación que sólo en la calma puede el artista llegar a darnos la esencia misma del arte *(das Wesen der Kunst)*»[35].

Creo que basta con esta entrada en materia para comprender la naturaleza eminentemente problemática de ese momento del pensamiento que representa, junto con su herencia, la *Historia del arte entre los Antiguos*. En ella se arma un sistema que, sin embargo, fracasa constantemente a la hora de cerrarse: cada vez que se afirma una tesis o una resolución teórica, no tarda en surgir la contradicción. Así, Winckelmann reivindica la historia del arte contra los simples juicios del gusto, pero la norma estética no cesa de marcar a cada paso su relato histórico. Del mismo modo, reivindica la historia como una objetivación racional de los «restos» del pasado, pero su escritura sabia no deja de ser guiada por una poderosa subjetivación –«me traslado en espíritu al estadio de Olimpia...». La historia del arte que promueve Winckelmann oscila sin cesar entre la esencia y el devenir. En ella, el pasado histórico es tan inventado como descubierto.

¿Qué hacer con esta evidencia? Se dice desde Quatremère de Quincy, y se dice todavía hoy, que Winckelmann inventó la historia del arte en el sentido moderno de la expresión. Pero, ¿acaso no hay en ello otra contradicción? El sociólogo de las imágenes, el iconólogo, el arqueólogo que utiliza el microscopio electrónico, el conservador de museo habituado a los análisis espectrométricos, ¿se sienten aún concernidos por tales problemas filosóficos? El estatuto de la historia del arte como disciplina «científica» parece tan consolidado que ya no vemos con claridad hasta qué punto somos herederos de semejante mundo de pensamiento. A menudo ignoramos la herencia misma de la que somos depositarios. ¿Qué nudo de problemas continúa ofreciéndonos esta *Historia del arte entre los Antiguos*?

35 *Id.*, 1764, I, pp. 415-416. La continuación del texto (pp. 416-434) está dedicada a la «decencia de las figuras» –sobre todo la de las danzarinas– y a una crítica de las «pasiones violentas».

Es un nudo triple, un nudo tres veces anudado, el que el título mismo de la obra de Winckelmann induce e impone: nudo de la *historia* (¿cómo podemos construirla, escribirla?), nudo del *arte* (¿cómo podemos distinguirlo, mirarlo?) y nudo de la *Antigüedad* (¿cómo podemos rememorarla, restituirla?). Ciertamente, el «sistema» de Winckelmann no es filosófico en el sentido estricto del término y no puede, en consecuencia, identificarse con algo así como una construcción dialéctica. Pero existe una noción capital, un término que hace que se mantengan juntos los tres bucles del nudo. Una palabra en cierto modo mágica, que resuelve todas las contradicciones o, más bien, que hace que éstas pasen desapercibidas. Es la palabra *imitación*. Constituye la pieza fundamental del sistema winckelmanniano, el gozne, la clavija gracias a la cual todas las diferencias se unen y todos los abismos se franquean.

En la conclusión de su obra, antes citada[36], Winckelmann parecía abrir un abismo: abismo depresivo ligado a la pérdida del arte antiguo y a la imposibilidad del retorno de este «objeto amado»; abismo que separa el duelo y el deseo *(Wunsch)*; abismo que separa los originales *(Urbilder)* de la escultura griega de sus «copias» romanas *(Kopien)*. Pero en otros lugares de su obra –comenzando, desde luego, por las *Reflexiones*– la *imitación* lanza un puente por encima de estos abismos. La imitación de los Antiguos que practica el artista neoclásico tiene la virtud de reanimar el deseo más allá del duelo. Crea entre el original y la copia un vínculo tal que el *ideal*, la «esencia del arte», puede en cierto modo revivir, atravesar el tiempo. Es gracias a la imitación como la «ausencia categórica» del arte griego –por utilizar la expresión de Alex Potts– se hace susceptible de un renacimiento, e incluso de una «presencia intensa»[37].

Porque, desde luego, es de presencia y de presente de lo que se trata: el presente de la imitación hace «revivir un origen perdido»[38] y restituye así al origen una presencia activa, actual. Ello sólo es posible porque el objeto de la imitación no es un objeto, sino el ideal mismo. Donde la vertiente depresiva de la historia winckelmanniana hacía del arte griego un *objeto de duelo*, imposible de alcanzar –«no tenemos ya, por así decirlo, más que la sombra del objeto de nuestros anhelos»[39]–, una vertiente maniaca, si se me permite utilizar ese término, hará de este arte un *ideal a aprehender*, el impe-

36 J. J. Winckelmann, 1764, II, pp. 515-516.
37 A. Potts, 1991, pp. 11-12.
38 M. Fried, 1986, pp. 87-97.
39 J. J. Winckelmann, 1764, II, p. 516.

rativo categórico de la «esencia del arte», que es lo único que permite la *imitación de los Antiguos*. Como es bien sabido, la imitación es un concepto altamente paradójico. Pero es su propia paradoja lo que permite a Winckelmann su famosa pirueta: «El único medio para llegar a ser grandes y, si es posible, inimitables es imitar a los Antiguos»[40].

La apuesta es considerable, y sus consecuencias lo serán también. Afectan al armazón mismo de la empresa, a su arquitectura temporal: la historia del arte construida por Winckelmann terminará por abatir el *tiempo natural* de la *Veränderung* sobre el *tiempo ideal* de la *Wesen der Kunst*. Es un modo de hacer posible la coexistencia del esquema «vida y muerte», «grandeza y decadencia», con el proyecto intelectual de un «renacimiento» o restauración «neoclásica». Insistamos en el elemento crucial de esta apuesta: la *imitación* no permite este *renacimiento* sino a condición de imitar el *ideal*. ¿Cómo no reconocer aquí, reconfiguradas pero reconducidas, las tres «palabras mágicas» fundamentales del idealismo vasariano?[41] ¿Cómo no reconocer en el abatimiento del tiempo *natural* sobre el tiempo *ideal* aquello que constituye la ambivalencia misma del concepto humanista de imitación? ¿Hubiera sido posible la imitación *moderna* de los inimitables *Antiguos* sin ese término medio que constituye para Winckelmann la imitación *renacentista* –en primer lugar por parte de Rafael– de esos mismos Antiguos?

Lo que era nudo (la solución se enreda) se hace ahora bucle (la solución se impone). El nudo de la Antigüedad se deshace definiendo una noción del ideal; el nudo del arte se deshace definiendo una noción de la imitación; el nudo de la historia se deshace definiendo una noción del Renacimiento. Así era como se había construido ya la historia humanista de Vasari. Y es así como vuelve a comenzar la historia neoclásica de Winckelmann. Planteemos de nuevo la cuestión de Herder: «¿Es ése el objetivo de la historia? ¿El objetivo de una historia del arte? ¿No hay otras formas posibles de historia?»[42].

Y precisemos los problemas actuales de la cuestión en relación con esa herencia winckelmanniana tan unánimemente reivindicada. Comenzando por el «análisis de los tiempos», ¿no habrá un tiempo de las imágenes que no sea ni «vida y muerte», ni «grandeza y decadencia», ni siquiera ese «Renacimiento» ideal cuyos valores de uso no cesan de transformar los

40 *Id.*, 1755, p. 16.
41 Cfr. G. Didi-Huberman, 1990a, pp. 89-94.
42 J. G. Herder, 1778, p. 42.

historiadores para sus propios fines? ¿No habrá un *tiempo para los fantasmas*, un retorno de las imágenes, una «supervivencia» *(Nachleben)* que no esté sometida al modelo de transmisión que supone la imitación *(Nachahmung)* de las obras antiguas por obras más recientes? ¿No habrá un tiempo para la memoria de las imágenes –un oscuro juego de lo rechazado y de su eterno retorno– que no sea el propuesto por esa historia del arte, ese relato? Y, por lo que respecta al arte mismo, ¿no habrá un «cuerpo» de imágenes que escape a las clasificaciones establecidas en el siglo XVIII? ¿No habrá un género de similitud que no sea el que impone la «imitación del ideal», con el rechazo del *pathos* que ello supone en Winckelmann? ¿No habrá un tiempo para los síntomas en la historia de las imágenes del arte? ¿Esta historia verdaderamente ha «nacido» un día?

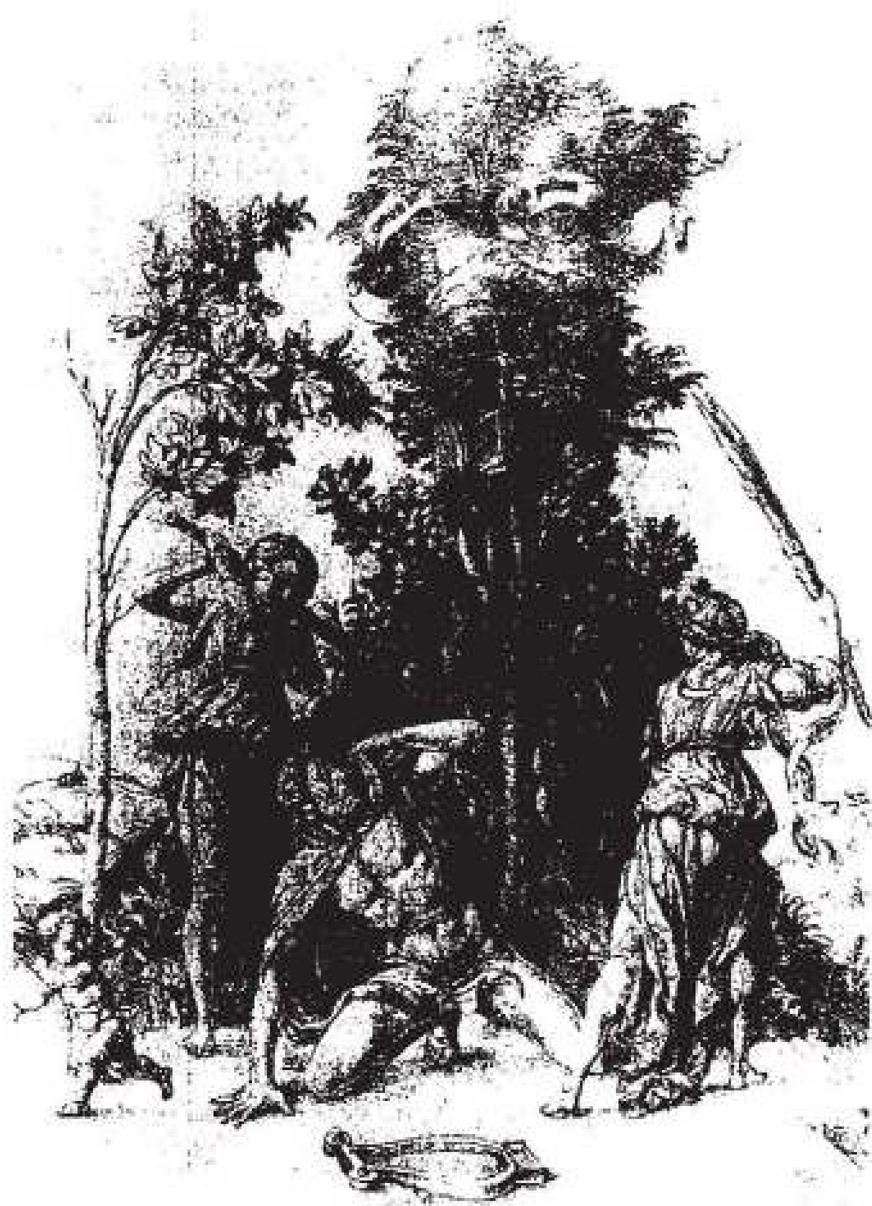
WARBURG, NUESTRO FANTASMA

Un siglo y medio después de que Winckelmann redactara su monumental *Historia del arte entre los Antiguos*, Aby Warburg publicaba, no en Dresde sino en Hamburgo, un texto minúsculo –de hecho, el resumen de una conferencia en cinco páginas y media– sobre «Durero y la Antigüedad italiana»[43]. La imagen que abría este texto no era ni la de una resurrección cristiana, como en Vasari (*fig. 1*), ni la de una gloria olímpica, como en Winckelmann (*fig. 2*), sino la de un despedazamiento humano, pasional, violento, fijado en su momento de intensidad física (*fig. 3*).

La disimetría entre estos momentos del pensamiento sobre la historia, sobre el arte y sobre la Antigüedad parece bien radical. Tanto en su breve texto –que ocupa menos espacio que una sola de las *Vidas* de Vasari– como en toda su obra publicada –que ocupa menos espacio que la sola *Historia del arte*– Warburg descomponía, deconstruía subrepticiamente todos los modelos epistémicos en uso en la historia del arte vasariana y winckelmanniana. Deconstruía, en consecuencia, lo que la historia del arte sigue considerando hoy como su momento iniciático.

Warburg sustituía el modelo natural de los ciclos «vida y muerte» y «grandeza y decadencia» por un modelo resueltamente no natural y simbólico, un *modelo cultural* de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre estadios biomórficos sino que se expresaban por estratos, bloques híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos a menudo inespera-

43 A. Warburg, 1906, pp. 125-135 (trad. pp. 159-166).



3. Alberto Durero, *La Muerte de Orfeo*, 1494.
Tinta sobre papel. Hamburgo, Kunsthalle. Foto The Warburg Institute.

dos y objetivos siempre desbaratados. Sustituía el modelo ideal de los «renacimientos», de las «buenas imitaciones» y de las «serenas bellezas» antiguas por un *modelo fantasmal* de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre la transmisión académica sino que se expresaban por obsesiones, «supervivencias», remanencias, reapariciones de las formas. Es decir, por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo. En última instancia, el modelo fantasmático del que hablo era un *modelo psíquico*, en el sentido de que el punto de vista de lo psíquico sería no un retorno al punto de vista del ideal sino la posibilidad misma de su descomposición

teórica. Se trataba, pues, de un *modelo sintomático* en el que el devenir de las formas debía analizarse como un conjunto de procesos tensos: tensión, por ejemplo, entre voluntad de identificación y exigencia de alteración, purificación e hibridación, normal y patológico, orden y caos, rasgos de evidencia y rasgos de impensado.

Todo ello, es verdad, dicho muy brutal y brevemente. Habrá que volver a partir desde arriba para construir esta hipótesis de lectura. Pero era preciso decir inmediatamente esto: que con Warburg el pensamiento del arte y el pensamiento de la historia experimentan un giro decisivo. Que, después de Warburg, no nos encontramos ya *ante la imagen* y *ante el tiempo* como antes. Sin embargo, la historia del arte no «comienza» con él en el sentido de una refundación sistemática, que quizá tendríamos derecho a esperar. Con él, la historia del arte se inquieta sin concederse un respiro, *la historia del arte se turba*, lo cual es un modo de decir –si recordamos la lección de Benjamin– que llega a un origen. La historia del arte según Warburg es lo contrario de un comienzo absoluto, de una tabula rasa: es más bien un torbellino en el río de la disciplina, un torbellino –un *momento-perturbador*– más allá del cual el curso de las cosas se inflexiona e incluso se trastorna en su profundidad.

Pero todavía hoy parece difícil poder vislumbrar esa profundidad misma. En otros lugares he intentado caracterizar algunas líneas de tensión que, tanto en la historia de la disciplina como en su estado actual, han podido obstaculizar el reconocimiento de una conmoción semejante[44]. Añadamos a ello una impresión pertinaz: *Warburg es nuestra obsesión*, es a la historia del arte lo que sería un fantasma no redimido –un *dibbouk*– a la casa que habitamos. ¿Una obsesión, hemos dicho? Tal es algo o alguien que vuelve continuamente, que sobrevive a todo, que reaparece de cuando en cuando, que enuncia una verdad en cuanto al origen. Es algo o alguien que no se puede olvidar pero que, sin embargo, es imposible reconocer con claridad.

Warburg, nuestro fantasma: está en alguna parte de nosotros, pero inasible, desconocido. Cuando muere, en 1929, las necrológicas que se le dedican –procedentes de la pluma de sabios tan prestigiosos como Erwin Panofsky o Ernst Cassirer– ponen de manifiesto el gran respeto debido a los ancestros importantes[45]. Será considerado como el padre fundador de una disciplina

44 Cfr. G. Didi-Huberman, 1994, pp. 405-432. *Id.*, 1996c, pp. 145-163. *Id.*, 1998b, pp. 7-20.
45 E. Cassirer, 1929a, pp. 53-59. E. Panofsky, 1929, pp. 248-251. W. Waetzold, 1930, pp. 197-200.

importante, la iconología: pero su obra pronto se desdibujará detrás de la de Panofsky, mucho más clara y distinta, mucho más sistemática y tranquilizadora[46]. Desde entonces Warburg erra por la historia del arte como lo haría un antepasado inconfesable –pero sin que jamás se nos diga qué es lo que no se puede confesar de él–, un padre fantasmático de la iconología.

¿Por qué fantasmático? En primer lugar, porque no se sabe por dónde cogerlo. En su necrológica de Warburg Giorgio Pasquali escribía en 1930 que el historiador ya todavía en vida «desaparecía detrás de la institución que había creado» en Hamburgo, esa famosa *Kulturwissenchafttliche Bibliothek Warburg* que, tras su precipitado exilio por culpa de la amenaza nazi, pudo sobrevivir y revivir en Londres[47]. Para dar a conocer lo que fue, y lo que fue Warburg, Ernst Gombrich –que habría recogido un proyecto ideado primeramente por Gertrud Bing– se decidió a redactar una «biografía intelectual» deliberadamente autocensurada en cuanto a los aspectos psíquicos de la historia y de la personalidad de Warburg[48]. Esta decisión no dejaba de implicar una «elaboración» un tanto desencarnada de una obra en la que la dimensión del *pathos*, e incluso de lo patológico, resulta esencial tanto en el plano de los objetos estudiados como en el de la mirada sobre ellos. Edgar Wind ha criticado duramente este montaje prudente y esta edulcoración[49] de Gombrich: no se puede separar a un hombre de su *pathos* –de sus empatías, de sus patologías–, no se puede separar a Nietzsche de su locura ni a Warburg de esas *pérdidas de sí* que lo tuvieron casi cinco años entre los muros de un psiquiátrico. Desde luego, existe también el peligro simétrico: dejar a un lado la obra construida en aras de la fascinación morbosa ejercida por un destino digno de una novela negra[50].

Otro aspecto de este carácter fantasmático tiene que ver con la imposibilidad en la que todavía hoy nos encontramos de distinguir los límites exactos de la obra de Warburg. Como un cuerpo espectral, esta obra carece de contornos definibles: no ha hallado aún su *corpus*. Aparece en cada libro de la biblioteca –e incluso en cada intervalo entre los libros, en función de esa famosa «ley de la buena vecindad» que Warburg había establecido en su

46 Cfr. W. Heckscher, 1967, pp. 253-280. U. Kultermann, 1993, pp. 211-216. G. Bazin, 1986, pp. 215-216 (que dedica cuarenta líneas a Warburg en las 650 páginas de que consta su obra). Sobre la –mejor– fortuna crítica de Warburg en Italia, cfr. G. Agosti, 1985, pp. 39-50.
47 G. Pasquali, 1930, p. 484.
48 E.H. Gombrich, 1970, pp. 8-10. La biografía más «personal» de F. Cernia Slovin, 1995, es muy poco fiable.
49 E. Wind, 1971, pp. 106-113.
50 Cfr. M. Warnke, 1994, p. 126.

clasificación[51]–; pero, sobre todo, se despliega en el inmenso dédalo de los manuscritos todavía inéditos, de todas esas notas, esbozos, esquemas, diarios, correspondencia, que Warburg conservaba de manera incansable, sin tirar nada, y que los editores, desanimados por su aspecto «caleidoscópico»[52], no han sabido hasta el día de hoy reunir de una manera razonada. Debido al desconocimiento de semejante masa de textos –algunos de los cuales presentan una intencionalidad fundadora explícita, como los *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*, de 1888-1905 o las *Allgemeine Ideeen* de 1927– todas nuestras reflexiones sobre Warburg permanecen en suspenso, en un cierto estado de indecisión. Escribir hoy sobre su obra es aceptar que nuestras propias hipótesis de lectura se vean un día modificadas o cuestionadas por un hallazgo inesperado de este *corpus flotante*.

Pero eso no es todo. El aspecto fantasmático de este pensamiento tiene que ver también con una tercera razón, todavía más fundamental: una razón de *estilo* y, por ende, de *tiempo*. Leer a Warburg presenta la dificultad de ver cómo se mezclan el *tempo* de la erudición más abrumadora o más inesperada –como la entrada en escena, en medio de un análisis sobre los frescos renacentistas del palacio Schifanoia de Ferrara, de un astrólogo árabe del siglo IX, Abú Ma'sar[53]– y el *tempo* casi baudeleriano de los *cohetes*: pensamientos que estallan, pensamientos inciertos, aforismos, permutaciones de palabras, experimentación de conceptos… Todo aquello que Gombrich estima que puede causar malestar al «lector moderno», cuando es precisamente ahí donde se marca ya la modernidad de Warburg[54].

¿De dónde, de qué lugar y de qué tiempo, nos habla ese fantasma? Su vocabulario se remonta a las fuentes del romanticismo alemán y de Carlyle, del positivismo y de la filosofía nietzscheana. Manifiesta, alternativamente, el cuidado meticuloso por el detalle histórico y el incierto aliento de la intuición profética. El propio Warburg se refería a su estilo como «una sopa de anguilas» *(Aalsuppenstil)*[55]: imaginemos una masa de cuerpos serpentiformes, reptantes, en algún punto entre las circunvoluciones peligrosas del *Laocoonte* –que obsesionaron a Warburg durante toda su vida, no menos

51 Cfr. F. Saxl, 1944, pp. 325-338. En el proyecto inicial de los *Gesammelte Schriften*, en 1932, Saxl había pensado publicar el catálogo de la biblioteca como una «obra» propiamente dicha de Warburg.

52 E. H. Gombrich, 1970, p. 3.

53 A. Warburg, 1912, p. 178 (trad., p. 205).

54 E. H. Gombrich, 1970, pp. 67-68.

55 A. Warburg, *Tagebuch*, 24 de noviembre de 1906 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 14).

que las serpientes que los indios se colocaban en la boca, algo que también estudió (*fig. 37*)– y la masa informe, sin cola ni cabeza, de un pensamiento siempre reacio a «cortarse», es decir, a definir para sí mismo un principio y un fin.

Añadamos a todo ello que el vocabulario mismo de Warburg parece también abocado a un estatus espectral: Gombrich destaca el hecho de que las palabras más importantes de este vocabulario –tales como *bewegtes Leben, Pathosformel, Nachleben*– suscitan grandes dificultades a la hora de su traducción al inglés[56]. Más bien habría que decir que la historia del arte anglosajona de la postguerra, esa historia del arte fuertemente deudora de los alemanes emigrados[57], ha ejercido sobre sí misma un trabajo de renuncia a la lengua filosófica alemana. Fantasma no redimido de una cierta tradición filológica y filosófica, Warburg erra, pues, en un tiempo dúplice e inaprehensible: por un lado nos habla *desde un pasado* que los «progresos de la disciplina» parecen haber dejado atrás. Es significativo, sobre todo, que el vocabulario del *Nachleben* –la «supervivencia», ese concepto crucial de toda la empresa warburgiana– haya caído completamente en desuso y, si por azar se le cita, no sea objeto de ninguna crítica epistemológica consecuente.

Por otro lado, la obra de Warburg puede leerse como un texto profético y, más exactamente, como la profecía de un *saber por venir*. En 1964 Robert Klein escribía a propósito de Warburg: «Ha creado una disciplina que, a la inversa de tantas otras, existe pero no tiene nombre»[58]. Retomando esta idea, Giorgio Agamben ha demostrado cómo la «ciencia» a la que aspira semejante obra se encontraba «aún no fundada» –pero queriendo aludir con ello no tanto a una falta de racionalidad como a la considerable ambición y el valor perturbador de este pensamiento de las imágenes[59]. Warburg decía de sí mismo que estaba hecho menos para existir que para «permanecer [yo diría: *insistir*] como un bello recuerdo»[60]. Tal es el sentido de la palabra *Nachleben*, ese término del «vivir-después»: un ser del pasado no termina de sobrevivir. En un momento dado, su retorno a nuestra memoria se convierte en la urgencia misma, la urgencia anacrónica de lo que Nietzsche llamó lo inactual o lo *intempestivo*.

Tal sería Warburg hoy: un urgente superviviente para la historia del arte. Nuestro *dibbouk*. El fantasma de nuestra disciplina, que nos habla a la vez de

56 E. H. Gombrich, 1970, pp. 16-17.
57 Cfr. E. Panofsky, 1953, pp. 321-346. C. Eisler, 1969, pp. 544-629.
58 R. Klein, 1970, p. 224.
59 G. Agamben, 1984, pp. 9-43.
60 Cfr. G. Bing, 1960, p. 101. *Id.*, 1965, p. 300. *Id.*, 1966, pp. IX-XXXI.

su (nuestro) pasado y de su (nuestro) futuro. Por un lado, debemos congratularnos del trabajo filológico que, sobre todo en Alemania, se está dedicando desde hace algunos años a la obra de Warburg[61]. Pero, por otro lado, las cosas son más delicadas: una vez reconocido el valor de «impulso» de la obra de Warburg[62], las lecturas divergen. No sólo se ha cuestionado la herencia del «método warburgiano» ya desde los primeros momentos de su puesta en práctica[63], sino que igualmente la actual multiplicación de referencias a este supuesto «método» causa hastío. Warburg se sobreespectraliza en el mismo momento en que cada cual se pone a invocarlo como el espíritu tutelar de las opciones teóricas más diversas: espíritu tutelar de la historia de las mentalidades, de la historia social del arte, de la microhistoria[64]; espíritu tutelar de la hermenéutica[65]; espíritu tutelar de un sedicente antiformalismo[66]; espíritu tutelar de un *cosidetto* «postmodernismo retromoderno»[67]; espíritu tutelar de la New Art History, y hasta aliado esencial de la crítica feminista[68]...

61 Para una bibliografía exhaustiva, cfr. D. Wuttke, 1998.

62 Cfr. D. Wuttke, 1997. M. Warnke, 1980a, pp. 113-186. C.H. Landauer, 1981, pp. 67-71. H. Bredekamp, 1991, pp. 1-6.

63 Cfr. G. Bing, 1965, pp. 300-301: «[Warburg] is obscured by the size of the ñegacy». Una «sociología» de la escuela warburgiana, muy poco convincente, ha sido intentada por G. Vestuti, 1994.

64 Cfr. C. Ginzburg, 1966, p. 39-96. E. Castelnuovo, 1977, pp. 7-9. J. Bialostocki, 1981, pp. 25-43. M. Podro, 1982, pp. 158-168. P. Burke, 1991, pp. 39-44.

65 Cfr. G. Syamnken, 1980, pp. 15-26.

66 Cfr. E. Pinto, 1987, pp. 91-107. *Id.*, 1990, pp. 11-14. El autor añade –erróneamente, sin embargo– que Warburg «pasó alegremente por la modernidad sin dedicarle ni una mirada» (p. 10).

67 *Ibid.*, p. 12. *Id.*, 1992, pp. 27-42.

68 Cfr. M. Iversen, 1991, pp. 281-287. *Id.*, 1993, pp. 541-553.

LAS FORMAS SOBREVIVEN: LA HISTORIA SE ABRE

Lo que sigue siendo cierto es que, como escribía Ernst Gombrich –pero, ¿cómo pudo no sentirse aludido por su propia frase?–, «la fascinación [actual] que ejerce la herencia de Warburg puede también ser vista como el síntoma de una cierta insatisfacción» con respecto a la historia del arte tal y como se practica desde el final de la segunda guerra mundial[69]. En su momento el propio Warburg había experimentado este tipo de insatisfacción, otro modo de expresar una exigencia aún no elaborada. Ya en 1888 –no tenía entonces más que 22 años– Warburg fustigaba en su diario íntimo a la historia del arte para «personas cultivadas», a la historia del arte «estetizante» de los que se contentan con evaluar las obras figurativas en términos de belleza; y apelaba a una *Kunstwissenschaft*, una «ciencia del arte» específica, escribiendo que sin ella sería un día tan vano hablar de las imágenes como para un lego en medicina disertar sobre una sintomatología[70].

Y sería igualmente ese «disgusto hacia la historia del arte estetizante» *(ästhetisierende Kunstgeschichte)* la razón que habría impulsado a Warburg, como él mismo recordará en 1923, a partir súbitamente a las sierras de Nuevo México[71]. A todo lo largo de su vida habrá exigido del saber sobre las imágenes un cuestionamiento mucho más radical que toda esa «curiosidad golosa» de los atribucionistas –como Morelli, Venturi o Berenson–, calificados por él de «admiradores profesionales»; del mismo modo, habrá

69 E. H. Gombrich, 1970, p. VII (prefacio a la edición de 1986).
70 A. Warburg, Carta de 3 de agosto de 1888 (cit. *ibid.*, pp. 39-40).
71 *Id.*, 1923b, p. 254.

exigido mucho más que el vago esteticismo de los discípulos (vulgares, es decir, burgueses) de Ruskin o de Walter Pater, o incluso de Burckhardt o de Nietzsche; así, se refiere sarcásticamente en sus cuadernos al «turista-superhombre en vacaciones de Pascua» que viene a visitar Florencia «con el *Zarathustra* en el bolsillo de su loden»[72].

Para responder a esta insatisfacción, Warburg puso en práctica un constante *desplazamiento*: desplazamiento en el pensamiento, en los puntos de vista filosóficos, en los campos del saber, en los períodos históricos, en las jerarquías culturales, en los lugares geográficos. Ahora bien, este desplazamiento mismo continúa haciendo de él un fantasma: Warburg fue, en su época –pero hoy día más que nunca–, el fuego fatuo, el saltamuros de la historia del arte. Ya su desplazamiento *hacia* la historia del arte –hacia la erudición y las imágenes en general– había sido el resultado de un proceso crítico con respecto al espacio familiar: un malestar tanto en la burguesía de negocios como en la ortodoxia judía[73]. Pero, sobre todo, su desplazamiento *a través* de la historia del arte, en sus bordes y más allá, creará en la disciplina misma un violento proceso crítico, una crisis y una verdadera *deconstrucción de las fronteras disciplinares*.

Este proceso se puede apreciar ya en las decisiones del joven Warburg, en sus opciones de estudiante entre 1886 y 1888. Sigue las lecciones de arqueólogos clásicos –en todo el sentido del término– como Reinhard Kekulé von Stradonitz (en cuyo curso descubre la estética del *Laocoonte* y realiza, en 1887, su primer análisis formal de una *Pathosformel*) o Adolf Michaelis (con quien estudia los frisos del Partenón)[74]. Es discípulo de Carl Justi, que le inicia en la filología clásica y en la obra de Winckelmann, pero también en la pintura de Velázquez y de los flamencos. En contrapartida, se entusiasma por la filología «antropológica» de Hermann Usener, con todos los problemas filosóficos, etnográficos, psicológicos e históricos que iba suscitando en su estela. Más tarde, es en las conferencias de Karl Lamprecht sobre la historia considerada como una «psicología social» donde halla algunos de los fundamentos de su futura metodología[75].

Del lado del Renacimiento, las enseñanzas de Riehl y de Tode –que había hecho del desarrollo artístico italiano una consecuencia del espíritu

72 *Id.*, Carta a Adolph Goldschmidt, agosto de 1903 (citada *ibid.*, pp. 111 y 143).

73 Cfr. A. M. Meyer, 1988, pp-445-452. R. Chernow, 1993, pp. 60-61, 121-123, 194-195, 204-205, 268-288. B. Roeck, 1997. Sobre la historia de la familia Warburg, cfr. igualmente D. Farrer, 1974, J. Attali, 1985, y *Warburg*, 1988.

74 Cfr. E. H. Gombrich, 1970, pp. 37-38 y 55-56.

75 *Ibid.*, pp. 27-31.

franciscano, dejando en un segundo plano el retorno de la Antigüedad pagana– son más bien objeto de su rechazo[76]. Pero Hubert Janitschek le hace comprender la importancia de las *teorías del arte* –la de Dante, la de Alberti–, así como el papel de las *prácticas sociales* ligadas a toda producción figurativa[77]. En cuanto a August Schmarsow fue sencillamente quien inició a Warburg en el *terreno florentino*, si se me permite utilizar tal expresión: fue sobre el terreno donde el joven historiador siguió sus cursos sobre Donatello, Botticelli o la relación entre gótico y Renacimiento en la Florencia del Quattrocento, temas todos ellos que hoy reconocemos como eminentemente warburgianos[78].

Además, Schmarsow defendía una *Kunstwissenschaft* decididamente abierta a las cuestiones antropológicas y psicológicas. Elaboró un concepto específico de la comunicación visual y de la «información» *(Verständigung)*, pero, sobre todo, comprendió el papel fundamental de lo que en la época se llamaba el «lenguaje de los gestos»: retomando, más allá de Lessing, la problemática expresiva del Laocoonte, intentó elaborar una teoría de la empatía corporal de las imágenes, todo ello enunciado a través del binomio de la «mímica» *(Mimik)* y de la «plástica» *(Plastik)*[79]. Teniendo todo esto en cuenta, nos resultará menos sorprendente ver cómo el joven Warburg pasa de las *Psicomaquias* antiguas a la lectura de Wundt y de Botticelli a los cursos de medicina, e incluso a un curso sobre la probabilidades en el que presentó, en 1891, una disertación sobre «Los fundamentos lógicos de los juegos de azar»[80].

Más que un saber en formación era un *saber en movimiento* el que poco a poco se constituía a través del juego –errático en apariencia– de todos estos desplazamientos metodológicos. Nacido en 1866, Warburg forma parte de una prestigiosa generación de historiadores del arte (Émile Mâle nació en 1862, Adolph Goldschmidt en 1863, Heinrich Wölfflin en 1864, Bernard Berenson en 1865, Julius von Schlosser en 1866, Max J. Friedländer en 1867, Wilhelm Vöge en 1868...), pero su *posición epistémica* e institucional lo diferencia absolutamente de todos ellos. En 1904, cuando ya se acercaba a sus cuarenta años, fracasó en la habilitación para un puesto de profesor en

76 *Ibid.*, pp. 27 y 38-40.
77 Cfr. H. Janitschek, 1877 (donde se estudian las condiciones del mecenazgo y del encargo, pp. 1-27 y 73-99) y 1982.
78 Cfr. A. Schmarsow, 1886, 1921 y 1923.
79 *Id.*, 1899, pp. 57-79 («Mimik und Plastik»), 1907a, 1907b y 1929.
80 Cfr. E. H. Gombrich, 1970, pp. 55-56. La visión que ha dado Gombrich de la formación intelectual de Warburg ha sido criticada y completada por E. Wind, 1971, pp. 112-113, y por F. Gilbert, 1972, pp. 381-391 (que señala la influencia de Dilthey).

Bonn; mitad lúcido mitad angustiado, había escrito ya en 1897: «He decidido de una vez por todas que no estoy hecho para ser un *Privatdozent*»[81]. Más tarde declinaría propuestas de cátedras en Breslau y en Halle, así como, en general, cualquier puesto público, rechazando, por ejemplo, el ofrecimiento de representar a la delegación alemana en el Congreso internacional de Roma (1912) del que, sin embargo, había sido uno de los más activos promotores. Seguiría siendo, pues, un *investigador privado* –entendamos el término en todos sus sentidos posibles–, un investigador cuyo propio proyecto, la «ciencia sin nombre», no podía adecuarse a las compartimentaciones disciplinares y a otras disposiciones académicas.

Tal fue, pues, la insatisfacción de partida: la *territorialización del saber sobre las imágenes*. Precisamente en 1912, en la conclusión de su comunicación en el Congreso de Roma sobre los motivos astrológicos de los frescos de Francesco del Cossa en Ferrara, Warburg clamaba –según sus propios términos– por una «apertura» de la disciplina:

> «Al aventurar aquí esta tentativa parcial y provisional, mi intención era clamar por una ampliación metódica de las fronteras de nuestra ciencia del arte (*eine methodische Grenzerweiterung unserer Kunstwissenschaft*) [...]»[82].

Sería correcto, pero incompleto, entender este llamado como una exigencia de «interdisciplinariedad», o como la ampliación filosófica de un punto de vista sobre la imagen, más allá de los problemas factuales y estilísticos que plantea la historia del arte tradicional. Es cierto que la voluntad de Warburg fue siempre conciliar la *preocupación filológica* (con la prudencia y la competencia que supone) con la *preocupación filosófica* (y, por tanto, con el riesgo, e incluso la impertinencia, que ésta supone). Pero hay más: la exigencia warburgiana en cuanto a la historia del arte tiene que ver con una posición muy precisa sobre cada uno de los dos términos, «arte» e «historia».

Pienso que Warburg se sentía insatisfecho de la territorialización del saber sobre las imágenes porque estaba seguro de al menos dos cosas. En primer lugar, que no nos encontramos *ante la imagen* como ante una cosa cuyas fronteras exactas podamos trazar. Es evidente que el conjunto de las coordenadas positivas –autor, fecha, técnica, iconografía...– no basta. Una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria –histórica, antropo-

81 A. Warburg, *Tagebuch*, 12 de enero de 1897 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 95).
82 A. Warburg, 1912, p. 185 (trad., p. 215).

lógica, psicológica– que viene de lejos y que continúa más allá de ella. Tales movimientos nos obligan a pensar la imagen como un *momento* energético o dinámico, por más específica que sea su estructura.

Ahora bien, esto comporta una consecuencia fundamental para la historia del arte, una consecuencia que Warburg enunciaba con las siguientes palabras inmediatamente después de su «apelación»: nos encontramos ante la imagen como *ante un tiempo complejo*, el tiempo provisionalmente configurado, dinámico, de esos movimientos mismos. La consecuencia –o las implicaciones– de una «ampliación metódica de las fronteras» no es otra que una desterritorialización de la imagen y del tiempo que expresa su historicidad. Ello significa, por decirlo con claridad, que *el tiempo de la imagen no es el tiempo de la historia* en general, ese tiempo que Warburg atrapa aquí a través de las «categorías universales» de la evolución. ¿Cuál es la tarea urgente (intempestiva, inactual)? Se trata, para la historia del arte, de refundar «su propia teoría de la evolución», su propia teoría del tiempo –que, señalemos de entrada, Warburg orientaba hacia una «psicología histórica»–:

> «Hasta ahora la insuficiencia de las categorías universales para pensar la evolución ha impedido a la historia del arte poner sus materiales a disposición de la 'psicología histórica de la expresión humana' *(historische Psychologie des menschlichen Ausdrucks)*, que, por lo demás, está todavía por escribir. Nuestra joven disciplina [...] tantea en medio de los esquematismos de la historia política y de las teorías sobre el genio, a la búsqueda de su propia teoría de la evolución *(ihre eigene Entwicklungslehre)*»[83].

Habría ahora que poder seguir a Warburg en su tentativa de «saltar el muro», de «descompartimentar» la *imagen* y el *tiempo* que lleva consigo –o que la lleva consigo–. Seguir su movimiento orgánico exigiría –tarea aplastante– no omitir nada. Pero podemos al menos esbozar una empresa semejante de crítica epistemológica interrogándonos sobre el o los modos en que Warburg puso en movimiento y *desplazó la historia del arte*. Una vez más, nos damos cuenta de que todo es cuestión de estilo –estilo de pensamiento, de decisión, estilo de saber–, es decir, cuestión de tiempo, de *tempo*.

Una primera manera de desplazar las cosas es tomarse su tiempo, *diferir*. En Florencia Warburg «difiere» ya la historia del arte: le hace adquirir *otro*

83 *Ibid.*, p. 185 (trad., p. 215).

tiempo, diferente del tiempo vasariano de las «historias» autoglorificadoras y del tiempo hegeliano del «sentido universal de la historia». Crea un tipo inédito de relación entre lo particular y lo universal. Para ello, atraviesa y subvierte los campos tradicionales del arte mismo: no bastándole ya el museo de los Uffizi, decide sumergirse en el mundo sin jerarquía del *Archivio*, con sus innumerables *ricordanze* privadas, sus libros de cuentas, sus testamentos notariales... Así, la notificación de un pago por un exvoto realizado en 1481 sobre el rostro mismo del donante, o bien las últimas voluntades de un burgués florentino, se convertirán a sus ojos en una verdadera materia –materia moviente y sin límite– para reinventar la historia del Renacimiento[84]. Una historia que se puede ya considerar *fantasmal* en el sentido de que el archivo es considerado como un vestigio material del rumor de los muertos: Warbug escribe que, con «los documentos de archivo descifrados», se trata de «restituir timbres de voz inaudibles» *(den urhörbaren Stimmen wieder Klangfarbe zu verleihen)*, voces de desaparecidos, voces sin embargo ocultas, replegadas todavía en la simple grafía o en los giros particulares de un diario íntimo del Quattrocento exhumado en el *Archivio*[85].

En esta óptica de reaparición fantasmal, las imágenes mismas serán consideradas como lo que sobrevive de una dinámica y de una sedimentación antropológicas que han devenido parciales, virtuales, porque en gran medida han sido destruidas por el tiempo. La imagen –comenzando por esos retratos de banqueros florentinos que Warburg interrogaba con fervor particular– debería considerarse, por tanto, en una primera aproximación, como *lo que sobrevive de un pueblo de fantasmas*. Fantasmas cuyas huellas son apenas visibles y, sin embargo, se encuentran diseminadas por todas partes: en un horóscopo, en una carta comercial, en una guirnalda de flores (esas de las que deriva el sobrenombre de Ghirlandaio), en el detalle de una moda de vestir, un bucle de cinturón o una particular circunvolución de un moño femenino...

Esta diseminación antropológica requiere, evidentemente, multiplicar los puntos de vista, los modos de acercamiento, las competencias. En Hamburgo es la impresionante *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* la que debe asumir la carga –infinitamente paciente, siempre ampliada y puesta en práctica– de semejante desplazamiento epistemológico. Ideada por Warburg ya a partir de 1889, convertida en realidad entre 1900 y 1906, esta

84 *Id.*, 1902a, p. 90 (trad., p. 125). *Id.*, 1907b, pp. 137-163 (trad., pp. 167-196).
85 *Id.*, 1902a, p. 69 (trad., p. 106).

biblioteca constituyó una especie de *opus magnum* en el que su autor, aunque secundado por Fritz Saxl, se perdió probablemente en la medida que construía en ella su «espacio de pensamiento» (*Denkraum*)[86]. En este espacio rizomático –que en 1929 contaba con 65.000 volúmenes– la historia del arte como disciplina académica sufría la prueba de una desorientación regulada: allá donde existían *fronteras* entre disciplinas, la biblioteca procuraba establecer *vínculos*[87].

Pero este espacio era todavía la *working library* de una «ciencia sin nombre»: biblioteca *de trabajo*, por tanto, pero también biblioteca *en trabajo*. Biblioteca de la que Fritz Saxl dijo muy bien que era, ante todo, un *espacio de cuestiones*, un lugar para documentar problemas, una red compleja en cuyo punto culminante –y eso es un hecho extremadamente significativo para nuestros propósitos– se encontraba la *cuestión del tiempo* y de la historia: «Se trata de una biblioteca de cuestiones y su carácter específico consiste justamente en que su clasificación obliga a entrar en los problemas. En el punto culminante (*an der Spitze*) de la biblioteca se encuentra la sección de filosofía de la historia»[88].

Salvatore Settis ha reconstruido, en un notable artículo, los modelos prácticos de esta biblioteca –comenzando por la biblioteca universitaria de Estrasburgo, donde Warburg estudió– así como el contexto teórico de los debates sobre la clasificación del saber a finales del siglo XIX. Y, sobre todo, ha trazado los avatares de un incesante cuestionamiento de los recorridos y de los «lugares» de la biblioteca en función del modo en que fueron experimentados por Warburg los problemas fundamentales que señalan expresiones cruciales tales como *Nachleben der Antike* («supervivencia de la Antigüedad»), *Ausdruck* («expresión») o incluso *Mnemosyne*[89].

Es fácil comprender cómo una biblioteca así concebida podía producir sus efectos de desplazamiento. Una actitud *heurística* –es decir, una experiencia de pensamiento no precedida por el axioma de su resultado– guiaba el incesante trabajo de su recomposición. ¿Cómo organizar la interdisciplinariedad? Ello suponía, una vez más, la difícil conjunción entre los

86 Cfr. F. Saxl, 1930b, pp. 331-334. *Id.*, 1944, pp. 325-338. C. H. Landauer, 1984. S. Settis, 1985, pp. 127-173. H. Dilly, 1991, pp. 125-140. T. von Stockhausen, 1992. C. Brosius, 1993. M. Diers (dir.), 1993. R. Drommer, 1995, pp. 14-18. N. Mann, 1995, pp. 210-227. Sobre el papel –considerable– de Fritz Saxl, Cfr. G. Bing, 1957, pp. 1-46.

87 Cfr. A. Blunt, 1938, sin paginar.

88 F. Saxl, 1923, pp. 9-10.

89 S. Settis, 1985, pp. 128-163. La evolución de la clasificación misma aparece como un juego de permutaciones entre los conceptos de imagen (*Bild*), palabra (*Wort*), acción (*Handlung*) y orientación (*Orientierung*).

engranajes filológicos y los granos de arena filosóficos. Suponía la puesta en práctica de una verdadera *arqueología de los saberes* ligados a lo que llamamos hoy las «ciencias humanas», una arqueología teórica centrada ya sobre la doble cuestión de las formas y de los símbolos[90].

Pero, al mismo tiempo, se imponía esa especie de situación *aporética* engendrada por una empresa semejante. Ésta había sido, en principio, empresa de un solo hombre y de un solo universo de cuestiones: resulta bastante extraño –y es una sensación que se experimenta todavía hoy en los estantes del Warburg Institute de Londres– utilizar un instrumento de trabajo que muestra hasta ese grado la huella de los dedos de su constructor. Si la biblioteca de Warburg ha resistido tan bien el paso del tiempo es porque los fantasmas de las cuestiones por él planteadas no han encontrado ni cierre ni reposo. Ernst Cassirer escribió, en su elogio funerario del historiador, una página magnífica sobre el carácter *aurático* de una biblioteca a la vez tan privada y tan abierta, «habitada» por esas «configuraciones espirituales originales», según la propia expresión de Cassirer, de las que parece emerger, espectral, aún «sin nombre», una posible *arqueología de la cultura*[91]. Es innegable, sin embargo, que esta extrañeza lleva consigo algo así como un estigma de la aporía: Warburg multiplicó los vínculos entre los saberes, es decir, entre las respuestas posibles a esa loca sobredeterminación de las imágenes; y, en esta multiplicación, probablemente soñó con no tener que escoger, diferir o cortar nada, con contar con el tiempo necesario para tenerlo todo en cuenta: una locura. ¿Cómo orientarse en un nudo de problemas? ¿Cómo orientarse en la «sopa de anguilas» del determinismo de las imágenes?

Hay otro modo de plantear la cuestión, de desplazar las cosas. Otro estilo, otro *tempo*. Consiste en perder –o, más bien, aparentar perder– el tiempo. Se trata de actuar por impulsos. *Bifurcar* de repente. No diferir ya nada. Ir directamente al encuentro de las diferencias. Actuar sobre el terreno. Y no es que el *Archivio* o la biblioteca sean puras abstracciones o no-terrenos: por el contrario, esos tesoros de saber o de civilización reúnen un gran número de estratos en los que podemos seguir, justamente –de un archivo a otro, de un campo del saber a otro– los *movimientos del terreno*. Pero *bifurcar* es otra cosa: es *moverse hacia el terreno*, ir al lugar, aceptar la prueba existencial de las cuestiones que se plantean.

90 Cfr. M. Jesinghausen-Lauster, 1985. D. Wuttke (dir.), 1989.
91 E. Cassirer, 1929a, p. 54.

Se trata, de hecho, de experimentar sobre uno mismo un desplazamiento del punto de vista: desplazar nuestra posición de sujetos con el fin de proporcionarnos los medios para desplazar la definición del objeto. Para justificar su viaje a Nuevo México Warburg invocó razones que él mismo calificaba de «románticas» (*der Wille zum Romantischen*), y ante todo un poderoso convencimiento de la inanidad de la civilización moderna (*die Leerheit der Zivilisation*) que pudo observar en la costa este de los Estados Unidos en el transcurso de un viaje familiar; pero también argüía razones propiamente «científicas» (*zur Wissenschaft*) ligadas tanto a su «disgusto por la historia del arte estetizante» como a su búsqueda de una «ciencia del arte» (*Kunstwissenschaft*) que estuviera abierta al campo simbólico –o, como se decía entonces, cultural– en general (*Kulturwissenschaft*)[92].

Aunque el «viaje indio» de Warburg haya sido estudiado en diversas ocasiones[93], la cuestión de saber qué es lo que buscó exactamente –y qué es lo que encontró– permanece hasta cierto punto en suspenso. Si estamos de acuerdo en reconocer la importancia metodológica de semejante *desplazamiento* –más allá de las lecturas perplejas o sorprendidas que hacen de este viaje el acto puramente negativo y *desplazado* de un historiador del arte en plena crisis moral– , hay que preguntarse *qué clase de objeto* pudo encontrar Warburg en este viaje, qué clase de objeto propicio para *desplazar el objeto «arte»* contenido en la expresión misma de «historia del arte». Preguntémonos, simetricamente, qué clase de tiempo experimentaba allí Warburg que fuese *propicio para desplazar la «historia»* tal y como se entiende generalmente en la expresión «historia del arte».

¿Así, pues, qué clase de objeto encontraba Warburg en este terreno de experiencias? Algo que probablemente seguía estando –era 1895– innominado. Algo que fuera *imagen*, pero también *acto* (corporal, social) y *símbolo* (psíquico, cultural). Una «sopa de anguilas» teórica, en suma. Un amasijo de serpientes –el mismo que se mueve en *acto* en el ritual de Oraibi, el mismo que lanza *en símbolo* sus resplandores celestes (*figs. 37 y 73-76*) y el mismo que atraviesa *en imagen* la visión de las estalactitas reptilianas de Nuevo México o las contorsiones de un retablo barroco ante el cual oran algunos indios en Acoma[94].

92 A. Warburg, 1923b, p. 254.

93 *Id.*, 1923c. Cfr. F. Saxl, 1929-1930, pp. 325-330. A. Dal Lago, 1984, pp. 67-91. C. Naber, 1988, pp. 88-97. P. Burke, 1991, pp. 39-44. K. Forster, 1991, pp. 11-37. *Id.*, 1996, pp. 5-24. S. Settis, 1993, pp. 139-158. F. Jahnsen, 1993, pp. 87-112. S. Weigel, 1995, pp. 135-153. P.-A. Michaud, 1998a, pp. 169-223.

94 Cfr. P.-A. Michaud, 1998a, figs. 66, 68, 70, 80-83.

El problema que plantea esta «concreción» de actos, imágenes y símbolos no es, desde luego, el de saber si Warburg buscaba una *paridad* o una *disparidad* con relación a sus objetos de trabajo occidentales, florentinos, renacentistas. ¿Estaba allí para establecer una analogía con el Renacimiento, con sus fiestas, sus representaciones de Apolo y su serpiente Pitón, sus elementos dionisíacos y paganos, como piensa Peter Burke[95]? ¿O bien estaba allí para experimentar una inversión completa del punto de vista occidental y clásico, como piensa Sigrid Weigel[96]? La respuesta debería ser dialéctica: fue en «la incorporación visible de lo extraño» –según la expresión de Alesandro Dal Lago[97]– donde Warburg buscó, sin duda, una base, no común y arquetípica sino *diferencial* y *comparativa*, para las polaridades que manifestaba, según él, todo fenómeno de cultura.

¿En qué sentido, pues, resultaba este objeto propicio para *desplazar el objeto «arte»* tradicionalmente comprendido en la disciplina de la historia del arte? En el sentido de que no era, justamente, un objeto, sino un complejo –o hasta un amasijo, un conglomerado o un rizoma– de *relaciones*. Tal es, sin duda, la principal razón del compromiso apasionado que Warburg manifestó durante toda su vida con respecto a las cuestiones antropológicas. Anclar las imágenes y las obras de arte en el campo de las cuestiones antropológicas era una primera manera de desplazar pero también de comprometer a la historia del arte en sus propios «problemas fundamentales». En tanto que historiador, Warburg, como Burckhardt antes que él, se negaba a plantear estos problemas sobre el plano de los fundamentos, como hubiesen hecho un Kant o un Hegel. Plantear los «problemas fundamentales» no era tratar de *extraer la ley general* o la esencia de una facultad humana (producir imágenes) o de un ámbito del saber (la historia de las artes visuales). Era multiplicar las singularidades pertinentes o, en suma, *ampliar el campo fenoménico* de una disciplina hasta entonces clavada a sus objetos –despreciando las relaciones que estos objetos instauran o mediante las cuales son instaurados– como un fetichista a sus zapatos.

La antropología, pues, desplaza y desfamiliariza –inquieta– a la historia del arte. No para dispersarla en alguna interdisciplinariedad ecléctica y carente de punto de vista, sino para abrirla a sus propios «problemas fundamentales» que, en gran medida, permanecen en el ámbito de lo impensado de la

95 Cfr. P. Burke, 1991, p. 41.
96 Cfr. S. Weigel, 1995, pp. 135-153.
97 Cfr. A. Dal Lago, 1984, pp. 84-86.

disciplina. Se trata de hacer justicia a la extrema *complejidad* de las relaciones y de las determinaciones –o, mejor, *sobredeterminaciones*– de las que las imágenes están constituidas, pero también de reformular la *especificidad* de las relaciones y del *trabajo formal* del que las imágenes son constitutivas. Es absolutamente estúpido –y es algo que se ha hecho a menudo– no ver en Warburg más que a un investigador de «hechos» históricos y de «contenidos» iconológicos, un sedicente antiformalista incapaz de diferenciar entre la imagen de serie y la obra maestra única. Lo que él intentó –y el último proyecto *Mnemosyne* así lo atestigua– fue más bien replantear el *problema de estilo*, ese problema de disposiciones y eficacias formales, conjugando siempre el estudio del caso filológico singular con la consideración antropológica de las relaciones que hacen que estas singularidades sean histórica y culturalmente operativas[98].

Haría falta un libro entero para evaluar con precisión qué pudo encontrar Warburg en la antropología de su tiempo –un ámbito vasto, que concierne tanto a los estudios especializados de tipo etnográfico como a los grandes sistemas de inspiración filosófica– que fuera apropiado para transformar su actitud de historiador del arte[99]. Sería preciso, sobre todo, reconstruir el considerable impacto que sobre él tuvo el estudio de la obra de Hermann Usener, cuyos cursos siguió Warburg en Bonn entre 1886 y 1887: su proyecto de una «morfología de las ideas religiosas» dejó profundas huellas en la metodología warburgiana[100]. Usener había ordenado los mitos antiguos como Warburg iba a hacer muy pronto con los frescos del Renacimiento: relacionaba la investigación filológica –detalles, especificidades, singularidades– con los problemas más fundamentales de la psicología y la antropología. Cuando estudiaba, por ejemplo, las formas de la métrica griega, era para pensarla como un síntoma de cultura global; buscaba sus supervivencias hasta en la música medieval e intentaba, recíprocamente, analizar los actos de creencia en general como formas en las cuales –en cada caso específico– había que convertirse cada una de las veces en filólogo[101].

Se podrían también investigar las deudas de Warburg con la antropología de las imágenes –una antropología sin duda excesivamente general–

98 Cfr. G. Bing, 1960, p. 106.
99 Cfr. A. Dal Lago, 1984, pp. 67-91. Y. Maikuma, 1985, pp. 6-55. K. Forster, 1996, pp. 5-24.
100 Cfr. E. H. Gombrich, 1970, pp. 28-30. M. M. Sassi, 1982, pp. 65-91. Warburg cita a Usener hasta en sus trabajos de los años veinte: cfr. A. Warburg, 1920, p. 268 (trad. p. 286).
101 Cfr. H. Usener, 1882, 1887, 1889, 1896, 1904, 1912-1913. Sobre Usener, cfr. sobre todo R. Bodei, 1982, pp. 23-42. A. Momigliano, 1982, pp. 33-48. *Id.*, 1984, pp. 233-244.

ensayada por Wilhelm Wundt en su gigantesca *Völkerpsychologie*[102]. O también seguir las huellas de las referencias warburgianas a Lucien Lévy-Bruhl, cuando habla de la «ley de participación», la «supervivencia de los muertos» o la noción de causalidad en la «mentalidad primitiva»[103]... Pero lo que importa sacar a la luz no es solamente lo que Warburg debe a la antropología de su tiempo. Hay también que plantearse la cuestión recíproca: hay que preguntarse lo que la antropología en general y la *antropología histórica* en particular deben a un posicionamiento de este tipo.

Por razones diversas –razones ante todo históricas, desde luego, ligadas a los largos años de los dos conflictos mundiales[104]– , la escuela francesa ha hecho gala de un particular desconocimiento de esta tradición alemana. Hermann Usener –a quien Mauss, sin embargo, leía con atención[105]– ha sido ignorado por Jean-Pierre Vernant o Marcel Detienne[106]. En cuanto a Warburg, no solamente ha sido olvidado por los historiadores del arte positivistas sino también por los historiadores abiertos al estructuralismo[107], e incluso por los mejores representantes de la escuela de los *Annales*. Así, Jacques Le Goff atribuye generosamente a Marc Bloch la exclusiva de una «fundación de la antropología histórica»; destacando, además, el hecho de que *Les Rois thaumaturgues* no incluye sino una decena de páginas –bastante poco analíticas– de «dossier iconográfico», concluye de ello que «la renovación de la historia del arte es una de las prioridades de la investigación histórica actual»[108].

Releer a Warburg hoy exige invertir la perspectiva. Su manera, tan particular y radical, de practicar la historia del arte, de *abrirla*, ha tenido, en mi opinión, el efecto de replantear las cuestiones de la antropología histórica –la que él heredó sobre todo de Jacob Burckhardt y de Hermann Usener– a partir de un punto de vista sobre la eficacia simbólica de las imágenes. No es la historia del arte la que tiene que «renovarse» sobre la base de las cuestiones «nuevas» planteadas por la disciplina histórica a propósito del imaginario[109]; es la propia disciplina histórica la que tiene que reconocer

102 Cfr. W. Wundt, 1908, pp. 3-109 (arte y psicología de la *Phantasie*). *Id.*, 1910, pp. 78-321 (imagen y animismo). C.M. Schneider, 1990.

103 Cfr. L. Lévy-Bruhl, 1910, pp. 68-110 (la «ley de participación») y 352-422 (supervivencia de los muertos). *Id.*, 1922, pp. 17-46 (lógica primitiva). *Id.*, 1927, pp. 291-327.

104 Cfr. sobre todo P. Francastel, 1945.

105 Cfr. M. Mauss, 1898, 1900, 1904, 1905.

106 J.-P. Vernant, 1975, pp. 5-34. M. Detienne, 1981. Cfr. R. Di Donato, 1982, pp. 213-228.

107 Cfr. G. Didi-Huberman, 1998b, pp. 7-10.

108 J. Le Goff, 1983, pp. II y XXVII. Para una lectura paralela de Marc Bloch y Aby Warburg, cfr. U. Raulff, 1991a, pp. 167-178.

109 Cfr. J. Le Goff, 1985, pp. I-XXI.

que, en un momento dado de su propia historia, el pensamiento «piloto», la «novedad», vienen de un pensamiento específico sobre el poder de las imágenes.

Para Warburg, en efecto, la imagen constituía un «fenómeno antropológico total», una cristalización, una condensación particularmente significativa de lo que es una «cultura» *(Kultur)* en un momento dado de su historia. Eso es lo primero que hay que comprender en la idea, tan cara a Warburg, de un «poder mitopoyético de la imagen» *(die mythenbildende Kraft im Bild)*[110]. Y esa es la razón de que no viera ninguna contradicción «disciplinar» en el hecho de orientar sus estudios sobre las «fórmulas patéticas» del Renacimiento –las *Pathosformeln*, esos gestos intensificados en la representación por el recurso a fórmulas visuales de la Antigüedad clásica– hacia investigaciones sobre las mímicas sociales, la coreografía, la moda en el vestir, las conductas festivas o los códigos de salutación[111].

La imagen, en suma, no se podía disociar del *actuar* global de los miembros de una sociedad. Ni del *saber* propio de una época. Ni, desde luego, del *creer*. Es ahí donde reside otro elemento esencial de la invención warburgiana, el de abrir la historia del arte al «continente negro» de la eficacia mágica –pero también litúrgica, jurídica o política– de las imágenes:

> «[...] una de las verdaderas tareas de la historia del arte *(Kunstgeschichte)* es hacer entrar en el marco de un estudio en profundidad a esas creaciones surgidas en las regiones más iluminadas de la literatura de propaganda político-religiosa; en efecto, ésa es la única manera de comprender en toda su extensión una de las más importantes cuestiones de la investigación científica sobre las civilizaciones y sobre los estilos *(eine der Hauptfragen der stilerforschenden Kulturwissenschaft)* y tratar de aportar una respuesta»[112].

El deslizamiento de vocabulario es significativo: se pasa de una historia del arte *(Kunstgeschichte)* a una ciencia de la cultura *(Kulturwissenschaft)* que, al mismo tiempo, abre el campo de los objetos y estrecha el enunciado de los

110 A. Warburg, 1901 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 153).

111 Este aspecto omnipresente de los trabajos de Warburg ha permanecido desconocido en Francia, tanto por los historiadores del arte interesados en la relación entre pintura, gesto y representación teatral (Cfr. P. Francastel, 1965, pp. 201-281. *Id.*, 1967, pp. 265-312. A. Chastel, 1987, pp. 9-16) como por los semióticos y los historiadores que trabajan sobre la cuestión misma del *pathos* y del gesto (Cfr. J.-C. Schmitt, 1990. A.J. Greimas y J. Fontanille, 1991). Por contra, este aspecto no había sido ignorado por J. Huizinga, 1929, pp. 17-76.

112 A. Warburg, 1920, p. 201 (trad., p. 249). Señalemos el bosquejo de Warburg de una Historia de las religiones, citado por E. H. Gombrich, 1970, pp. 71-72. Sobre las publicaciones de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* dedicadas a la historia de las religiones, cd. R. Kany, 1989.

problemas fundamentales. La *Kunstgeschichte* cuenta, por ejemplo, que un género de las bellas artes denominado «retrato» emerge en el Renacimiento gracias al triunfo humanista del individuo y al progreso de las técnicas miméticas; pero la *Kulturwissenschaft* de Warburg contará otra historia, según el tiempo mucho más complejo de un recruzamiento –un entrelazo, una *sobredeterminación*– de la magia antigua y pagana (supervivencias de la *imago* romana), de la liturgia medieval y cristiana (práctica de los exvotos en forma de efigies) y de los datos artísticos e intelectuales propios del Quattrocento; el retrato se transfigurará entonces, ante nuestros ojos, convirtiéndose en el soporte antropológico de un «poder mitopoyético» que la historia del arte vasariana se había mostrado incapaz de explicar[113].

La *Kunstwissenschaft*, la «ciencia del arte» ardientemente deseada por Warburg en sus años de juventud, ha tomado, pues, la forma de un cuestionamiento específico dirigido a las imágenes en el marco –no específico, abierto hasta perderse de vista– de una *Kulturwissenschaft*[114]. Era necesario *abrir el campo* de los objetos susceptibles de interesar al historiador del arte, en la medida en que la obra de arte no era ya considerada como un objeto cerrado sobre su propia historia sino como el punto de encuentro dinámico –el *relámpago*, dirá Walter Benjamin– de instancias históricas heterogéneas y sobredeterminadas. En su magistral artículo sobre el concepto warburgiano de *Kulturwissenschaft*, Edgar Wind escribía que «toda tentativa de separar a la imagen [incluso artística] de sus relaciones con la religión y la poesía, con el culto y con el drama, es como apartarla de su propia sangre *(lifeblood)*[115]». Contra toda idea de una historia autónoma de las imágenes –lo que no quiere decir que haya que ignorar sus especificidades formales–, la *Kulturwissenschaft* de Warburg terminó, por tanto, por *abrir el tiempo* de esta historia. Haciendo grabar en letras capitales la palabra griega que designa a la memoria *(Mnemosyne)* sobre la puerta de entrada de su biblioteca, Warburg indicaba al visitante que entraba en el territorio de *otro tiempo*.

113 A. Warburg, 1902a, pp. 65-102 (trad. p. 101-135). Cfr. G. Didi-Huberman, 1994, pp. 384-432.

114 Cfr. E. Wind, 1934, p. V, donde se dice ya que este término es prácticamente «intraducible» al inglés. Cfr. D. Wuttke, 1993, pp. 1-30.

115 E. Wind, 1931, p. 25.

NACHLEBEN, O LA ANTROPOLOGÍA DEL TIEMPO: WARBURG CON TYLOR

Este otro tiempo tiene por nombre «supervivencia» *(Nachleben)*. Ya conocemos la expresión clave, la misteriosa consigna de toda la empresa warburgiana: *Nachleben der Antike*. Ése es el problema fundamental, cuyos materiales intentaba reunir la investigación de archivo y la biblioteca con el fin de comprender sus sedimentaciones y movimientos de tierras[116]. Ése es también el problema fundamental que Warburg intentó afrontar sobre el terreno mismo –y en el tiempo muy corto– de su experiencia india. Así, pues, antes de interrogar a la noción de supervivencia en el contexto de una «ciencia de la cultura» pacientemente elaborada por Warburg a partir de las imágenes de la Antigüedad y del mundo moderno occidentales, parece oportuno destacar la emergencia experimental de esta problemática sobre el terreno puntual y «desplazado» del viaje al país Hopi. La función teórica y heurística de la antropología –su capacidad de desterritorializar los campos del saber, de reintroducir la diferencia en los objetos y el anacronismo en la historia– aparecerá ahora con más claridad.

La «supervivencia» que Warburg invocó e interrogó a lo largo de toda su vida es, en primer lugar, un concepto de la antropología anglosajona. Cuando en 1911 Julius von Schlosser –amigo de Warburg y próximo en muchos puntos a su problemática[117]– hace referencia a la «supervivencia» de las prácticas figurativas relacionadas con la cera, no emplea el vocabulario

116 Cfr. A. Warburg, 1932, II, pp. 670-673 (entrada *Nachleben der Antike* del índice, la más larga de todo el volumen). Cfr. H. Meier, R. Newald y E. Wind (dirs.), 1934.

117 Cfr. G. Didi-Huberman, 1998c, pp. 138-162.

espontáneo de su propia lengua: no escribe *Nachleben*, ni tampoco *Fortleben* o *Urleben*. Escribe *survival*, en inglés, como haría el propio Warburg en algunas ocasiones[118]. Ello constituye un significativo indicio de una cita, de un préstamo, de un desplazamiento conceptual: lo que cita Schlosser –lo que, antes que él, Warburg había tomado y desplazado– no es otra cosa que el *survival* del gran etnólogo británico Edward B. Tylor. Al abandonar súbitamente Europa para marchar a Nuevo México en 1895, Warburg no efectuaba un «viaje a los arquetipos» *(a journey in the archetypes)*, como creyó Fritz Saxl, sino más bien un «viaje a las supervivencias»; y su referencia teórica no era James G. Fraser, como escribe también Saxl[119], sino Edward B. Tylor.

Los comentaristas de Warburg no han prestado, que yo sepa, una verdadera atención a esta fuente antropológica. En el mejor de los casos, lo único que han tomado en consideración son las diferencias: Ernst Gombrich sostiene, por ejemplo, que la «ciencia de la cultura» reivindicada por Tylor no podía en ningún caso ser del agrado de un discípulo de Burckhardt, preocupado ante todo por el arte italiano[120]... Y, sin embargo, esta «ciencia de la cultura» *(science of culture)* aparecía entronizada en el inicio mismo de una obra –*Primitive Culture*, publicada en Londres en 1871– tan capital que, a finales del siglo XIX, la etnología había terminado por ser comúnmente denominada como «la ciencia de Mr. Tylor»[121]. Ciertamente, la notoriedad de una obra, aunque sea tan inmensa como ésta, no basta para garantizar su estatuto de fuente teórica. Es, ante todo, en el establecimiento de un vínculo particular *entre historia y antropología* donde reside el punto de contacto entre la *Kulturwissenschaft* de Warburg y la *science of culture* de Tylor.

Una y otra, en efecto, tienen como proyecto el superar la sempiterna oposición –que Lévi-Strauss constatará críticamente todavía un siglo más tarde[122]– entre el modelo de evolución que exige toda historia y el espacio de intemporalidad que a menudo se atribuye a la antropología. Warburg *abrió el campo* de la historia del arte a la antropología no sólo para reconocer en ella nuevos objetos de estudio sino también para *abrir su tiempo*. Tylor, por su parte, pretendía proceder a una operación rigurosamente simétrica: comenzó por afirmar que el problema fundamental de toda «ciencia de la cultura» *(science of culture)* era el de su desarrollo *(development of culture)*, que

118 J. von Schlosser, 1911, p. 10 (trad., p. 8). Cfr. A. Warburg, 1927a, p. 38, etc.
119 F. Saxl, 1929-1930, p. 326.
120 E. H. Gombrich, 1970, p. 16. K.W. Forster, 1996, p. 6, ignora sencillamente a Tylor en la «cultura etnológica» de Warburg.
121 Cfr. M. Panoff, 1996, pp. 43-63.
122 C. Lévi-Strauss, 1949, pp. 3-33.

este desarrollo no se podía reducir a una ley de evolución formulable según el modelo de las ciencias naturales[123], y que el etnólogo no podía comprender lo que quiere decir «cultura» sino haciendo historia, e incluso arqueología:

> «[...] cuando se pretende explicar las leyes generales del movimiento intelectual [y cultural en general], resulta ventajoso en la práctica el centrar las investigaciones en documentos tomados de la antigüedad *(among antiquarian relics)* y que no tengan más que un escaso interés actual»[124].

Ciertamente, Warburg no debía desmentir este principio metodológico de la inactualidad: lo que constituye el sentido de una cultura es a menudo el síntoma, lo impensado, lo anacrónico de esa cultura. Y henos aquí ya en el *tiempo fantasmal de las supervivencias*. Tylor lo introduce teóricamente al inicio de *Primitive Culture*, constatando que los dos modelos concurrentes del «desarrollo de la cultura» –la «teoría del progreso» y la «teoría de la degeneración»– exigen ser dialécticamente relacionados entre sí. El resultado será un *nudo de tiempo* difícil de descifrar porque en él se cruzan una y otra vez movimientos de evolución y movimientos que resisten la evolución[125]. En el hueco de este continuo cruzarse aparecerá pronto, como *diferencial* de los dos estatus temporales contradictorios, el concepto de *survival*. Tylor le dedicó una parte esencial de su esfuerzo de fundamentación teórica.

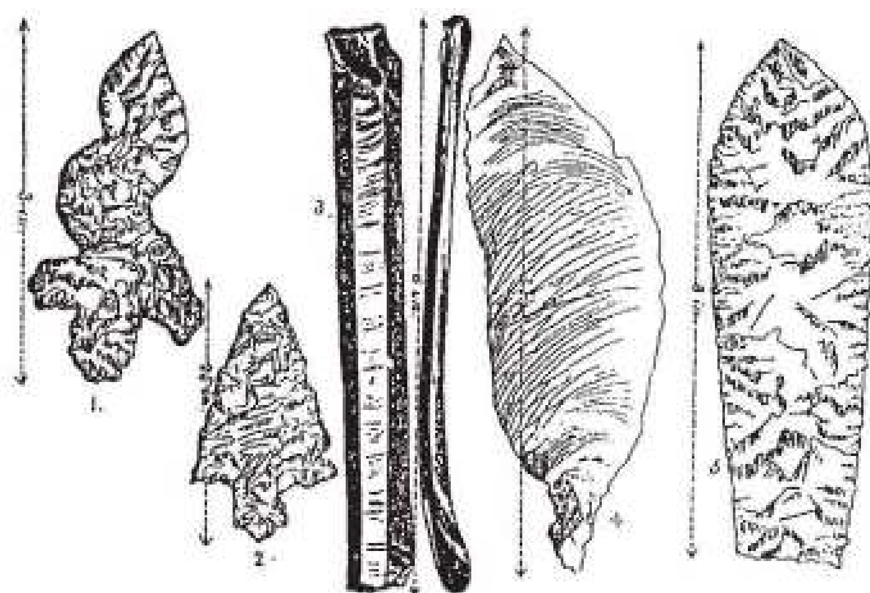
Pero la palabra había aparecido de su propia pluma, como espontaneamente, en otro contexto, en otra temporalidad de experiencia: un *desplazamiento*. Un viaje a México, precisamente. Entre marzo y junio de 1856 Tylor había recorrido México a caballo, observando y tomando millares de notas. Publicó en 1861 su diario de viaje –sus propios *Tristes trópicos*– en el que, alternativamente, entran en escena, como para su propia sorpresa, mosquitos y piratas, caimanes y misioneros, trata de esclavos y vestigios aztecas, iglesias barrocas y atuendos indios, temblores de tierra y uso de armas de fuego, maneras de mesa y maneras de contar, objetos de museo y combates callejeros[126]... *Anahuac* es un libro fascinante porque en él asistimos al asom-

123 E. B. Tylor, 1871, I, p. 13 y 23-62 (trad. I, pp. 17 y 29-80).

124 *Ibid.*, I, p. 143 (trad. I, p. 187).

125 *Ibid.*, I, pp. 14-16 (trad. I, pp. 18-21). Cfr. *Id.*, 1881, pp. 373-400, donde Tylor se interroga acerca de las nociones de «tradición» y «difusión». La primera definición articulada del survival fue dada por Tylor en 1865: «[...] the 'standing over' (superstitio) of old habits into the midst of a new changed of things», *Id.*, 1865, p. 218.

126 *Id.*, 1861. Se aporta un índice de todos estos temas en dos columnas, *ibid.*, pp. 340-344.

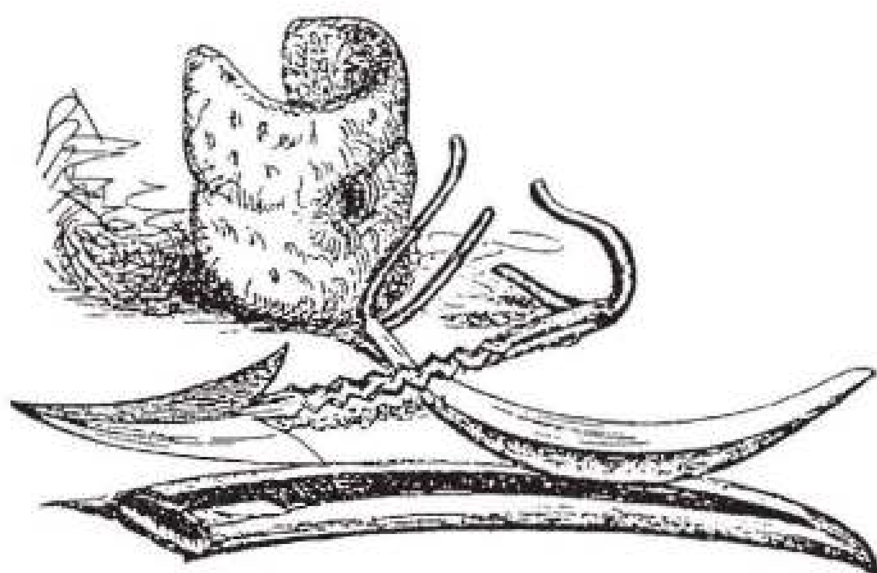


4. Puntas de flecha en obsidiana. México, prehistoria. Según E. B. Tylor, *Anahuac*, Londres, 1861, p. 96.

bro continuo de su autor: asombro de que una misma experiencia, en el mismo lugar y en el mismo momento, pueda vehicular ese *nudo de anacronismos*, esa mezcla de cosas pasadas y cosas presentes. Así, las fiestas de la Semana Santa en México actualizan conmemoraciones heterogéneas, mitad cristianas mitad paganas; así, el mercado indio de Grande actualiza un sistema de numeración que Tylor creía que no se podía ya encontrar más que en los manuscritos precolombinos; así, los ornamentos de los antiguos cuchillos sacrificiales están próximos a los de las espuelas de los *vaqueros* mexicanos[127] (*figs. 4-5*)...

Ante semejante panorama, Tylor descubre la extrema variedad, la vertiginosa complejidad de los hechos de cultura (algo que sentimos también cuando leemos a Frazer); pero descubre igualmente algo más pertubador todavía (y algo que no se aprecia en Frazer): el *juego vertiginoso del tiempo* en la actualidad, en la «superficie» presente de una cultura dada. Este vértigo se expresa en primer lugar en la poderosa sensación –evidente en sí misma, aunque sus consecuencias metodológicas lo sean menos– de que *el presente está tejido de múltiples pasados*. He aquí por qué, para Tylor, el etnólogo debe hacerse historiador de cada una de sus observaciones. La complejidad

127 *Ibid.*, pp. 47-54, 85-89. Este anacronismo resulta particularmente sensible en el sistema de ilustraciones de la obra (cfr. sobre todo pp. 110-111, 220-221, 236).



5. Aguijones para peleas de gallos, México, siglo XIX. Según E. B. Tylor, *Anahuac*, Londres, 1861, p. 254.

«horizontal» de lo que ve tiene que ver, pues, ante todo, con una complejidad «vertical» –paradigmática– del tiempo:

> «Progreso, decadencia, supervivencia, renacimiento, modificación (*progress, degradation, survival, revival, modification*) son otras tantas formas según las cuales se relacionan las partes de la red compleja de la civilización. Basta echar un vistazo a los detalles vulgares (*trivial details*) de nuestra vida cotidiana para darnos cuenta de en qué medida somos creadores y en qué medida no hacemos sino transmitir y modificar la herencia de los siglos anteriores. El que no conoce más que su propio tiempo es incapaz de explicarse lo que ve tan sólo mirando en su habitación. Allí están la madreselva de Asiria, la flor de lis de Anjou; una cornisa con un marco a la griega rodea el techo; el estilo Luis XIV y el estilo Renacimiento, de la misma familia, se reparten la decoración del espejo. Transformados, transportados o mutilados (*transformed, shifted or mutilated*), estos elementos del arte conservan todavía la huella de su historia (*still carry their history plainly stamped upon them*); y si, sobre objetos más antiguos, la historia es todavía más difícil de leer, no debemos concluir de ello que no la tengan»[128].

128 *Id.*, 1871, I, p. 16 (trad. I, pp. 20-21).

Es significativo que este ejemplo de supervivencia –uno de los primeros que ofrece *Primitive Culture*– se refiera a los elementos formales de una ornamentación, a esas «palabras primitivas» de toda noción de estilo[129]. Y es igualmente característico que esta *supervivencia de las formas* sea significada en términos de impronta *(stamp)*. Decir que el presente lleva la marca de múltiples pasados es proclamar ante todo la indestructibilidad de una impronta del o de los tiempos sobre las formas mismas de nuestra vida actual. Tylor hablará, así, de la «tenacidad de las supervivencias» *(the strenght of these survivals)* a través de las cuales –otra metáfora– «los viejos hábitos conservan sus raíces en un suelo perturbado por una nueva cultura»[130]. Comparará igualmente la tenacidad de las supervivencias con «un río que, una vez que se ha excavado un lecho, fluirá durante siglos»: una manera de expresar –siempre en términos de impronta– lo que llama la «permanencia de la civilización» *(permanence of culture)*[131].

He aquí suscitado, por tanto, un «problema fundamental» en el que Warburg podrá fácilmente reconocer su propio interrogante acerca de la «permanencia», la tenacidad de las formas antiguas, en la larga duración de la historia del arte occidental. Pero eso no es todo. Semejante permanencia habría podido ser expresada –como lo fue a menudo en el siglo XIX en ciertas antropologías filosóficas– en términos de «esencia de la cultura». El interés fundamental del pensamiento tyloriano a este respecto, así como su proximidad al posicionamiento warburgiano, residen en un suplemento decisivo: la «permanencia de la cultura» no se expresa como una *esencia*, un rasgo global o arquetípico, sino, por el contrario, como un *síntoma*, un rasgo excepcional, una cosa desplazada. La *tenacidad de las supervivencias*, su «poder» mismo, como dice Tylor, sale a la luz en la *tenacidad* de cosas minúsculas, superfluas, irrisorias o anormales. Es en el síntoma recurrente y en el juego, es en la patología de la lengua y en el inconsciente de las formas, donde yace la supervivencia como tal. Por ello Tylor se interesaba por los juegos infantiles (arcos, hondas, carracas, tabas o naipes: supervivencias de viejas prácticas muy serias, de guerra o de adivinación), lo mismo que Warburg más tarde se interesará por las prácticas festivas del Renacimiento. Interrogaba a los rasgos del lenguaje, los dichos, los proverbios y los modos de salutación[132], como Warburg quiso hacer más tarde para la civilización florentina.

129 Cfr. la obra contemporánea de G. Semper, 1878-1879.
130 E. B. Tylor, 1871, I, p. 64 (trad. I, p. 82).
131 *Ibid.*, I, p. 63 (trad. I, p. 81).
132 *Ibid.*, I, pp. 63-100 (trad. I, pp. 81-130).

Pero, sobre todo, Tylor se interesaba por las supervivencias desde el ángulo más específico de las *supersticiones*. La definición misma del concepto antropológico derivaba, en su opinión, del sentido tradicional, latino, de la *superstitio*:

> «Podríamos no sin razón aplicar a tales hechos la calificación de *supersticiones*, una calificación que sería legítimo extender a toda una masa de supervivencias, y la etimología de esta palabra, *superstición*, que parece haber significado originariamente *lo que persiste de las antiguas épocas*, la hace muy adecuada para expresar la idea de supervivencia. Pero hoy día este término implica un reproche [...] Para la ciencia etnográfica es absolutamente indispensable introducir un término como el de *supervivencia*, destinado simplemente a designar el hecho histórico»[133].

Es fácil, entonces, comprender por qué el análisis de las supervivencias, en *Primitive Culture*, culmina con un largo capítulo dedicado a la magia, la astrología y todo lo relacionado con ellas[134]. ¿Cómo no recordar ese punto culminante en el *Nachleben der Antike* que constituye, en Warburg, el análisis de las manipulaciones astrológicas en los frescos de Ferrara o en los propios escritos de Martín Lutero[135]? En ambos casos –y no hablamos todavía de Freud– es la falla en la conciencia, la falta de lógica, el sinsentido en la argumentación, lo que, en cada ocasión, *abre en la actualidad de un hecho histórico la brecha de sus supervivencias*. Antes que Warburg y Freud, Tylor admiraba en los «detalles triviales» *(trivial details)* una capacidad de hacer sentido –o más bien síntoma, aquello que llamaba también *landmarks*– de su propia insignificancia. Antes que Warburg y su interés por el «animismo» de las efigies votivas, Tylor –entre otros, ciertamente– ensayó una teoría general de este poder de los signos[136]. Antes que Warburg y su fascinación por los fenómenos expresivos del gesto, Tylor –igualmente entre otros– ensayó una teoría del «lenguaje emocional e imitativo» *(emotional and imitative language)*[137]. Antes que Warburg y Freud, reivindicará, a su manera, la lección del síntoma –absurdos, lapsus, enfermedad, locura– como vía privilegiada de acceso al tiempo vertiginoso de las supervivencias. ¿Sería acaso la *vía del síntoma* el mejor modo de *oír la voz de los fantasmas*?

133 *Ibid.*, I, pp. 64-65 (trad. I, p. 83).
134 *Ibid.*, I, pp. 101-144 (trad. I, p. 131-188).
135 A. Warburg, 1912 y 1920.
136 E. B. Tylor, 1871, II, pp. 1-327 (trad. II, pp. 1-466).
137 *Ibid.*, I, pp. 145-217 (trad. I, pp. 189-276).

> «Se me podrá quizá reprochar que, en el curso de este estudio dedicado a lo que yo he llamado *supervivencias del antiguo estado social* y que son restos debilitados de la cultura de las primeras épocas, [...] haya elegido tantos ejemplos referidos a cosas fuera de uso, sin valor, frívolas e incluso de un absurdo que presenta peligros y malas influencias. Pero he elegido este género de pruebas de un modo intencionado ya que, a través de mis investigaciones, he podido convencerme de cuántas veces nos ocurre el tener algo que agradecer a los locos. Nada resulta más curioso que ver, mientras permanecemos en la superficie del asunto, cuánto debe a la necedad, al espíritu conservador exagerado, a la superstición obstinada, la preservación de los vestigios de la historia de nuestra especie, vestigios que el utilitarismo práctico se habría apresurado a eliminar sin el menor remordimiento»[138].

Entre fantasma y síntoma, la noción de supervivencia sería, en el ámbito de las ciencias históricas y antropológicas, una expresión específica de la *huella*[139]. Warburg, como ya sabemos, se interesaba por los vestigios de la Antigüedad clásica, vestigios que en absoluto se podían reducir a la existencia objetual de restos materiales sino que subsistían igualmente en las formas, los estilos, los comportamientos, la *psique*. Es fácil, igualmente, comprender su interés por los *survivals* de Tylor. En primer lugar, designaban una *realidad negativa*: eso que en una cultura aparece como un deshecho, como una cosa fuera de época o fuera de uso (así, los *boti* florentinos son testimonio, en el siglo XV, de una práctica ya separada del presente y de las preocupaciones «modernas» que fundamentan el arte renacentista). En segundo lugar, las supervivencias designan, según Tylor, una *realidad enmascarada*: algo que persiste y da testimonio de un estadio desaparecido de la sociedad, pero cuya persistencia misma se acompaña de una modificación esencial –cambio de estatus, cambio de significación (decir que el arco y la flecha han sobrevivido como juegos infantiles equivale a decir que su estatus y su significación han cambiado completamente).

En este contexto, el análisis de las supervivencias se nos presenta como el análisis de manifestaciones sintomáticas tanto como fantasmales. Designan una *realidad de fractura* –aunque ésta sea débil o incluso inapreciable– y, por esa razón, designan también una *realidad espectral*: la supervivencia astrológica aparece, así, como un «fantasma» en el discurso de Lutero, un fantasma

138 *Ibid.*, I, p. 142 (trad. I, p. 185). Cfr. *id.*, 1874, pp. 137-138.
139 *Id.*, 1869a, pp. 83-93. *Id.*, 1869b, pp. 522-535. Cfr. M. T. Hodgen, 1936, pp. 67-107.

cuya eficacia pudo reconocer Warburg a través de su naturaleza de intrusa y de intrusión –de síntoma– en la argumentación lógica del predicador de la Reforma[140]. No puede sorprendernos, por tanto, que la fortuna crítica de los *survivals* tylorianos se refiriera en primer lugar a los fenómenos de la creencia: es en el ámbito de la historia de las religiones donde este concepto hallará sus más numerosas aplicaciones[141]. Algunos estudios arqueológicos de larga duración –que anticipan lo que Leroi-Gourhan llamará los «estereotipos técnicos»– sabrán, sin embargo, abordar la historia de los objetos desde el ángulo del *survival*[142].

140 A. Warburg, 1920, pp. 199-303 (trad., pp. 245-294).
141 Cfr., por ejemplo, S. A. Cook, 1913, pp. 375-412. A. Weigall, 1928. P. Saintyves, 1930. G. J. Laing, 1931. Sobre la fortuna crítica del *survival* tyloriano, cfr. M.T. Hodgen, 1936, pp. 108-139.
142 Cfr., por ejemplo, L. C. G. Clarke, 1934, pp. 41-47. A. Leroi-Gourhan, 1943, pp. 9-113.

DESTINOS DEL EVOLUCIONISMO, HETEROCRONÍAS

Es forzoso constatar, sin embargo, que la noción de supervivencia nunca ha tenido buena prensa –y no sólo en historia del arte–. En la época de Tylor, se acusaba al *survival* de ser un concepto demasiado *estructural* y abstracto, un concepto que desafiaba toda precisión y toda verificación fácticas. La objeción positivista consistía en preguntar: ¿cómo hace usted para datar una supervivencia[143]?... Ello implicaba una mala comprensión de un concepto que estaba destinado precisamente a calificar un tipo no «histórico» –en el sentido trivial y fáctico– de temporalidad. Hoy día se acusaría al *survival* de ser, más bien, un concepto *demasiado poco estructural*: un concepto, para decirlo todo, marcado por el sello *evolucionista* y, por ende, fuera de época y fuera de uso, un viejo fantasma cientifista característico del siglo. Eso es lo que se cree espontáneamente poder inferir de una antropología moderna que, de Marcel Mauss a Claude Levi-Strauss, habrá producido la necesaria reorientación de conceptos etnológicos demasiado marcados por el esencialismo (a lo Frazer) o por el empirismo (a lo Malinowski).

Pero cuando examinamos las líneas críticas mismas, nos damos cuenta de que las cosas son más complejas y presentan más matices de lo que parece. Lo que está en discusión no es la supervivencia en sí misma, sino más bien un cierto valor de uso que de ella hicieron algunos etnógrafos anglosajones de finales del siglo XIX. Mauss, por ejemplo, no dudaba en reivindicar el término: el tercer capítulo de su *Essai sur le don* se titula «Supervivencia de

143 Cfr. M. T. Hodgen, 1936, pp. 140-174.

estos principios [en los que se instituye el 'intercambio de regalos'] en los derechos antiguos y las economías antiguas»[144]. Explicaba en él que los principios del don y el contra-don valen como «supervivencias» tanto para el historiador como para el etnógrafo: «[...] tienen un valor sociológico general, puesto que nos permiten comprender un momento dado de la evolución social. Pero hay más. Tienen también un alcance en historia social. Instituciones de este tipo hicieron posible realmente la transición hacia nuestras formas, nuestras formas propias de derecho y de economía. Pueden servir para explicar históricamente nuestras propias sociedades. La moral y la práctica de los intercambios en las sociedades que han precedido inmediatamente a las nuestras conservan todavía las huellas más o menos importantes de todos los principios que acabamos de analizar [en el marco de las llamadas sociedades «primitivas»]»[145]. Y en otro lugar Mauss llega a *extender la noción de supervivencia* a las propias sociedades «primitivas»:

> «[...] no existe ninguna sociedad conocida que no haya evolucionado. Los hombres más primitivos tienen un inmenso pasado tras de sí; la tradición difusa, la supervivencia, juegan, pues, un papel incluso entre ellos»[146].

Eso era un modo de decir que las sociedades «primitivas» no sólo tienen una historia –cosa que algunos negaron durante largo tiempo, como testimonia la expresión «pueblos sin historia»– sino que, además, esta historia es tan compleja como pueda serlo la nuestra. Está igualmente hecha de transmisiones conscientes y «tradiciones difusas», como escribe Mauss. Se constituye también,,aunque ello siga siendo difícil de analizar debido a la ausencia de archivos escritos, en un juego –o un nudo– de temporalidades heterogéneas: un nudo de anacronismos. Cuando Mauss critica el uso de los *survivals* no lo hace para cuestionar esta complejidad de los modelos del tiempo, sino, por el contrario, para refutar el *evolucionismo* etnológico como una simplificación de los modelos del tiempo. Así, cuando Frazer describe los *survivals* de la «confusión antigua entre magia y religión», Mauss responde que «la hipótesis es bien poco explicativa» (se refiere a la hipótesis de una confusión entre magia y religión que hubiese sido seguida por la autonomización de la segunda, más racional, más moral, más «evolucionada» en suma)[147].

144 M. Mauss, 1923-1924, pp. 228-257.
145 *Ibid.*, p. 228.
146 *Id.*, 1903, p. 372.
147 *Id.*, 1913, p. 155.

Mauss criticaba también, con clarividencia, la que sigue siendo la otra trampa fundamental de todo análisis de las supervivencias: lo que se podría llamar el *arquetipismo*, que conduce no a la simplificación de los modelos del tiempo sino a su pura y simple negación, a su disolución en un esencialismo de la cultura y de la *psique*. La pieza maestra de semejante trampa es el señuelo que constituye la percepción analógica. Cuando las semejanzas devienen seudomorfismos, cuando sirven, además, para extraer una significación general e intemporal, entonces, desde luego, el *survival* se convierte en una mistificación, en un obstáculo epistemológico[148]. Señalemos ya que el *Nachleben* warburgiano ha podido ser en diferentes ocasiones interpretado y utilizado para tales fines. Pero el esfuerzo filológico de Warburg, su percepción de las singularidades, su tentativa constante de tirar de todos los hilos, de identificar cada brizna –aunque sabía muy bien que unos hilos se le escapaban, otros se habían roto y otros corrían bajo tierra–, todo ello aleja al *Nachleben* de cualquier esencialismo. La anamnesis *sintomática* decididamente no tiene nada que ver con la generalización *arquetípica*.

La crítica de Lévi-Strauss –en el capítulo introductorio de su *Antropología estructural*– parece mucho más dura. Y es que es más radical, pero precisamente por ello más parcial y hace gala, a veces, de inexactitudes hasta hacerse sospechosa de mala fe. Lévi-Strauss comienza por marchar tras los pasos de Mauss: critica el arquetipismo y su uso erróneo de las analogías sustancializadas, de los seudomorfismos de uso universal[149]. Ahora bien, es al propio Tylor adonde va a buscar sus huellas. El arco y la flecha no forman una «especie», como decía Tylor en un lenguaje calcado sobre el vínculo biológico de la reproducción, porque «entre dos útiles idénticos, o entre dos útiles diferentes pero de forma tan próxima como se quiera, hay y habrá siempre una discontinuidad radical, que proviene del hecho de que uno no ha surgido del otro, sino cada uno de ellos de un sistema de representación»[150].

Señalemos, de pasada, que esta primera afirmación Warburg la hubiera suscrito sin vacilación alguna: era poner la organización de los símbolos en posición de estructura fundadora del mundo empírico.

Lévi-Strauss da un paso más –y menos meditado– cuando dice, a propósito de los estudios surgidos de una problemática de las supervivencias, que «no nos enseñan nada sobre los procesos [...] inconscientes traduci-

148 *Id.*, 1925, pp. 522-523.
149 C. Lévi-Strauss, 1949, p. 6.
150 *Ibid.*, p. 7.

dos en experiencias concretas»; una afirmación que él mismo invalida unas páginas más adelante al reservar a Tylor un papel casi fundador en la evaluación de «la naturaleza inconsciente de los fenómenos colectivos»[151]. Pero Tylor seguirá siendo, a sus ojos, el practicante de una etnología carente de toda preocupación histórica: le basta con citar un breve pasaje de *Researches into the Early History of Mankind* (1865), sin tener en cuenta el título mismo de la obra y sobre todo sin reconocer que, seis años más tarde, Tylor desarrollaba en su *Primitive Culture* una reflexión sobre la historicidad de las sociedades primitivas que Lévi-Strauss está decidido a no otorgar más que a Franz Boas[152]. En 1952, el autor de la *Antropología estructural* enunciará una tesis sobre la historicidad «fuera de alcance» de los pueblos primitivos que es una paráfrasis totalmente inconsciente de los párrafos tylorianos citados más arriba[153].

Todo ello deja intacta la cuestión de fondo: se trata de saber qué quiere decir «supervivencia». Y, ante todo, se trata de saber en qué medida –en qué sentido y en qué aspectos– este concepto depende o no de la doctrina evolucionista. Cuando, en el séptimo capítulo de su libro *Researches into the Early History of Mankind*, dedicado al «Desarrollo y declive de la civilización», Tylor salpica su texto de referencias a Darwin, la apuesta es claramente polémica: en ese momento tiene que esgrimir la evolución humana contra el destino divino, es decir, el *Origen de las especies* contra la Biblia misma[154]. Tiene que rehabilitar el «desarrollismo» y el punto de vista de la especie contra las teorías religiosas de la degeneración y el punto de vista del pecado original[155].

Se impone una precisión suplementaria: en el momento en que Tylor entra en este juego de referencias, el vocabulario del *survival* no está todavía elaborado. Pese a que el debate sobre la evolución constituye su horizonte epistemológico general, la noción de supervivencia se habrá construido en Tylor de una manera claramente independiente con respecto a las doctrinas de Darwin y de Spencer[156]. Mientras que la selección natural hablaba de

151 *Ibid.*, pp. 9 y 25.
152 *Ibid.*, pp. 7 y 13-14.
153 *Id.*, 1952, pp. 114-115: «Un pueblo primitivo no es ya un pueblo sin historia, aunque el desarrollo de ésta se nos escape a menudo. [...] La historia de estos pueblos nos es totalmente desconocida y, a causa de la ausencia o de la pobreza de las tradiciones orales y de los vestigios arqueológicos, está ya para siempre fuera de nuestro alcance. Pero no se puede concluir de ello que no existe».
154 E. B. Tylor, 1865, pp. 150-190.
155 Cfr. M. T. Hodgen, 196, pp. 36-66.
156 E. B. Tylor, 1871, I, pp. VII-VIII (prefacio de 1873) (trad. I, pp. XI-XII). Cfr. R.H. Lowie, 1937, pp. 68-85.

la «supervivencia del más adaptado» *(survival of the fittest)*, garante de novedad biológica, Tylor abordaba la supervivencia desde el ángulo inverso de los elementos culturales más «inadaptados e inapropiados» *(unfit, inappropiate)*, portadores de un pasado cumplido más que de un futuro evolutivo[157].

En resumen, las supervivencias no son más que síntomas portadores de desorientación temporal: no son, en absoluto, las premisas de una teleología en curso, de un «sentido evolutivo» cualquiera. Portan, ciertamente, el testimonio de un estadio más originario –y remoto–, pero no dicen nada de la evolución como tal. Poseen, sin duda, un valor diagnóstico, pero ningún valor pronóstico. Recordemos, finalmente, que la teoría de la cultura, según Tylor, no dependía de la biología más de lo que lo hacía de la teología: los «salvajes», para él, no eran ni los fósiles de una humanidad originaria ni los degenerados de una semejanza a Dios. Su teoría tendía, más bien, a un punto de vista *histórico* y *filológico*[158], lo que explica en gran medida el interés que pudo presentar a ojos de Warburg.

Una cosa es segura: el concepto warburgiano de supervivencia *(Nachleben)* conoció sus primeras aproximaciones en un campo epistémico ligado a los objetos de la antropología y al horizonte general de las teorías evolucionistas. Con ello, afirma Gombrich, Warburg seguirá siendo «un hombre del siglo XIX»; con ello, concluye, su historia del arte se queda envejecida, caduca en sus modelos teóricos fundamentales[159]. La simplificación es brutal y no carente de mala fe. En el mejor de los casos, es un testimonio de las dificultades que los icónologos de la segunda generación pudieron encontrar en cuanto a la gestión de una herencia decididamente en exceso fantasmática como para ser «aplicable» como tal. En el peor de los casos, esta simplificación tiende a cerrar las vías teóricas abiertas por la noción misma de *Nachleben*.

Warburg «evolucionista». ¿Qué quiere decir esto? ¿Que leyó a Darwin? Eso es algo que no ofrece duda. ¿Que reivindicó una «idea de progreso» en las artes y adoptó un «modelo continuista» del tiempo[160]? Nada más falso. Recordemos, en primer lugar, que la doctrina de la evolución introducía la cuestión del tiempo en las ciencias de la vida, más allá de esa «larga duración cósmica» –como la llama Georges Canguilhem– que

157 Cfr. M. T. Hodgen, 1936, p. 40, y sobre todo J. Leopolof, 1980, pp. 49-50 y *passim*.
158 Cfr. M. Panoff, 1996, pp. 4363-4365.
159 E. H. Gombrich, 1970, pp. 68, 168, 185, 321, etc.
160 *Id.*, 1994b, pp. 635-649.

todavía constituía para Lamarck el marco de su pensamiento. Pero plantear la cuestión del tiempo era ya plantear la *cuestión de los tiempos*, es decir, de las diferentes modalidades temporales que manifiestan, por ejemplo, un fósil, un embrión o un órgano rudimentario[161]. Patrick Tort ha demostrado, por otra parte, que es completamente abusivo reducir la filosofía de Herbert Spencer –la que nos viene de modo espontáneo a la mente cuando se pronuncia la palabra «evolucionismo»– a la teoría darwiniana de la evolución biológica: la segunda es un transformismo bio-ecológico del devenir de las especies vivas en tanto que sometidas a la variación, mientras que la primera es una doctrina o hasta una ideología del sentido de la historia cuyas conclusiones –muy difundidas entre las clases dirigentes y los medios industriales del siglo XIX– se oponen en muchos puntos a las del *Origen de las especies*[162].

El punto central de este malentendido tiene que ver, justamente, con la noción de supervivencia. Sólo en la quinta edición de su obra hace aparecer Darwin la expresión spenceriana de «supervivencia del más adaptado» *(survival of the fittest)*; los epistemólogos no ven hoy más que confusión teórica en la asociación de estas dos palabras (que Tylor, como se ha visto, disociaba cuidadosamente). Hablar así es, en efecto, rebajar la *selección* a la *supervivencia*: los más aptos, los más fuertes sobreviven a los demás y se multiplican. La idea de que esta ley pueda afectar al mundo histórico o cultural es de Spencer, no de Darwin, que veía en la civilización más bien un modo de oponerse –de «desadaptarse»– a la selección natural[163]. Warburg, en este sentido, fue darwiniano, sin duda, pero no evolucionista en el sentido spenceriano.

En él, el *Nachleben* no tiene sentido más que *complejizando el tiempo histórico*, reconociendo en el mundo de la cultura temporalidades específicas, no naturales. Basar una historia del arte en la «selección natural» –por eliminación sucesiva de los estilos más débiles, y dando esta eliminación al devenir su perfectibilidad y a la historia su teleología– es algo que se encuentra en las antípodas de su proyecto fundamental y de sus modelos tiempo. La forma superviviente, en el sentido de Warburg, no sobrevive triunfalmente a la muerte de sus concurrentes. Muy al contrario, sobrevive, sintomática y fantasmalmente, *a su propia muerte*: desapareciendo en un momento dado de

161 Cfr. G. Canguilhem, 1977, p. 106.

162 Cfr. P. Tort, 1983, pp. 166-197 y *passim* (que opone las vías científicas de la evolución biológica a la desviación ideológica del evolucionismo spenceriano). *Id.*, 1992, pp. 13-46.

163 *Id.*, 1992, p. 13: «La selección natural selecciona la civilización, que se opone a la selección natural». D. Becquemont, 1996, pp. 4173-4175.

la historia, reapareciendo más tarde en un momento en que quizás ya no se la esperaba y habiendo sobrevivido, en consecuencia, en los limbos todavía mal definidos de una «memoria colectiva». Nada es más ajeno a esta idea que el sistematismo «sintético» y autoritario de Spencer, su sedicente «darwinismo social»[164]. Por contra, se pueden establecer relaciones entre esta noción de la supervivencia y ciertos enunciados darwinianos relativos a la complejidad y a la imbricación paradójica de los tiempos biológicos.

Desde este punto de vista, el *Nachleben* podría ser comparado –lo que no quiere decir asimilado– a los modelos de tiempo que hacen precisamente de síntoma en la evolución, es decir, que obstaculizan todos los esquemas continuistas de la adaptación. Los teóricos de la evolución hablaron de «fósiles vivientes», seres perfectamente anacrónicos de la supervivencia[165]. Hablaron de «eslabones perdidos», formas intermedias entre estadios antiguos y estadios recientes de variación[166]. Rechazaron, con el concepto de «retrogresión», oponer una evolución «positiva» y una regresión «negativa»[167]. Hablaron, así, no sólo de «formas pancrónicas» –fósiles vivientes o formas supervivientes, es decir, organismos que se encontraban por todas partes en estado de fósiles, que se creían desaparecidos, pero que se descubren de pronto, en ciertas condiciones, en estado de organismos vivos[168]–, sino también de «heterocronías», esos estadios paradójicos de lo viviente en los que se combinan fases heterogéneas de desarrollo[169]. Cuando el juego normal de la seleccción natural y de las mutaciones genéticas no permite comprender la formación de una especie nueva, llegaron a hablar incluso de «monstruos prometedores», organismos «no competitivos» pero capaces, sin embargo, de engendrar una línea evolutiva radicalmente divergente, original[170].

A su modo el *Nachleben* warburgiano no nos habla, en efecto, sino de «fósiles vivientes» y de «formas retrogresivas». Nos habla de *heterocronías*, y hasta de «monstruos prometedores» –como esa cerda prodigiosa de

164 Cfr. H. Spencer, 1873.
165 Cfr. N. Eldredge y S. M. Stanley (dir.), 1984.
166 Cfr. C. Devillers, 1996a, pp. 1710-1713.
167 Cfr. P. Tort, 1996a, pp. 1594-1597. *Id.*, 1996b, p. 3677.
168 Cfr. M. Delsol y J. Flatin, 1996, pp. 1714-1717.
169 Cfr. Devillers, 1996b, pp. 2215-2217, que da el ejemplo de Axolotl (que, al permanecer durante toda su vida como una larva capaz de reproducir, es a la ver un niño y un adulto) y habla de ritmos diferenciales, aceleraciones o ralentizaciones, del desarrollo, que llama, alternativamente, «neotenias», «progénesis», «peramorfosis», «hipermorfosis», etc. Cfr. igualmente K. J. McNamara, 1982, pp. 130-142.
170 Cfr. M. Delsol, 1996, pp. 3042-3044.

Landser con dos cuerpos y ocho patas que Warburg comentaría, a partir de un grabado de Durero, desde el punto de vista de lo que llamaba, precisamente, una «región de los monstruos proféticos» (*Region der wahrsagenden Monstra*)[171]–. Pero tenemos que comprender, igualmente, el malentendido al que puede inducir la calificación de «evolucionista» aplicada a una obra tan experimental –tan inquieta y heurística– como la de Warburg.

Para delimitar el *objeto inaudito* y anacrónico de su búsqueda, Warburg procedió, en efecto, como todos los pioneros: se fabricó un sistema de préstamos heterogéneos que apartaba de todos los demás por la simple «buena vecindad». Ernst Gombrich ha destacado –aunque también sobreestimado– su utilización del evolucionismo heterodoxo de Tito Vignoli[172]. Ahora bien, esta fuente positivista debe colocarse junto al romanticismo de Carlyle, por ejemplo, del que Warburg sacaba otros argumentos a favor de este *cuestionamiento de la historia* al que induce todo reconocimiento de los fenómenos de supervivencia. Carlyle no sólo influyó a Warburg en el plano de esa «filosofía del símbolo» –y de la vestimenta– que se encuentra en esa obra tan extraña que es *Sartor Resartus*, sobre la cual tendremos que volver. En el mismo contexto, esbozó una verdadera filosofía de la historia en diálogo con todo el pensamiento alemán, el de Lessing, Herder, Kant, Schiller y, desde luego, Goethe[173].

Era una filosofía de la distancia (la historia como aquello que nos pone en contacto con lo lejano) y de la experiencia (la historia como filosofía enseñada por la prueba); era una filosofía de la *visión de los tiempos*, a la vez profética y retrospectiva; era una crítica de la historia prudente, un elogio de la historia artista; era una teoría de los «signos de los tiempos» (*signs of Times*) que el propio Carlyle definía como «hiperbólica-asintótica», siempre en busca de límites y de profundidades ignoradas; allá donde la historia en sentido trivial era reconocida como sucesiva, narrativa y lineal, Carlyle hablaba del tiempo como de un remolino hecho de actos y de bloques (*solids*), innumerables y simultáneos, que terminaba por llamar el «caos de lo existente» (*chaos of Being*)[174].

171 A. Warburg, 1920, p. 253 (trad., p. 277).
172 Cfr. E. H. Gombrich, 1970, pp. 68-71.
173 Cfr. C.F. Harrold, 1934, pp. 151-179.
174 T. Carlyle, 1833-1834, pp. 37-40. El exergo de esta obra es un célebre pasaje de Goethe sobre el tiempo: «El tiempo es mi legado, mi campo es el tiempo» (*Die Zeit ist mein Vermächtnis, mein Acker ist die Zeit*). *Id.*, 1829, pp. 56-82. *Id.*, 1830, pp. 83-59. *Id.*, 1833, pp. 167-176. Cfr. A. J. La Valley, 1968, pp. 183-235. J. D. Rosenberg, 1985.

No resulta indiferente saber que Wilhelm Dilthey comentó, en 1890, esta filosofía de la historia en relación con su propia «crítica de la razón histórica»[175]. Por vías extremadamente distintas -divergentes en muchos puntos– Carlyle y Dilthey podían, pues, proporcionar al joven Warburg algunas herramientas conceptuales destinadas a construir poco a poco el modelo temporal de su propia *Kulturwissenschaft* en formación[176]. La apertura antropológica de la historia del arte no podía dejar de modificar sus propios esquemas de inteligibilidad, sus propios determinismos. Y, en cualquier caso, se encontró siendo parte en una polémica que, en este final del siglo XIX, enfrentaba a los historiadores positivistas o «especialistas» con los defensores de una *Kulturgeschichte* ampliada, tales como Salomon Reinach o Henri Berr en Francia y, en Alemania, Wilhelm Dilthey o Karl Lamprecht, el propio maestro de Warburg.

¿Qué podemos concluir de este juego de préstamos y cuestiones en debate sino que el evolucionismo producía su propia crisis, su propia crítica interna? Reconociendo la necesidad de ampliar los modelos canónicos de la *historia* –modelos narrativos, modelos de continuidad temporal, modelos de asunción objetiva–, encaminándose poco hacia una teoría de la *memoria* de las formas –una teoría hecha de saltos y de latencias, de supervivencias y de anacronismos, de voliciones y de inconscientes–, Aby Warburg llevaba a cabo una ruptura decisiva con las nociones mismas de «progreso» y «desarrollo» históricos. Hacía que el evolucionismo jugara contra sí mismo. Lo deconstruía solamente con reconocer esos fenómenos de supervivencia, esos casos de *Nachleben* que ahora tenemos que intentar comprender de nuevo en su elaboración específica.

175 W. Dilthey, 1890, pp. 507-527.

176 Cfr. F. Gilbert, 1972, pp. 381-391. Warburg pudo leer a Dilthey en el *Festschrift Eduard Zeller* (1887) al lado de Vischer y Usener.

RENACIMIENTO E IMPUREZA DEL TIEMPO: WARBURG CON BURCKHARDT

Warburg elaboró la noción de *Nachleben* en un marco histórico concreto que constituye el ámbito casi exclusivo de sus estudios publicados: se trata del Renacimiento, en primer lugar el Renacimiento italiano (Botticelli, Ghirlandaio, Francesco del Cossa, pero también Poliziano o Pico della Mirandola) y después el flamenco y el alemán (Memling, Van der Goes, Durero, pero también Lutero o Melanchton). Si una tal noción vuelve hoy a llamar nuestra atención es, desde luego, porque nos parece ser portadora de una lección teórica propia para «refundar», por así decirlo, algunos de los presupuestos más importantes de nuestro saber sobre las imágenes *en general*. Pero no hay que olvidar que el problema fue formulado por Warburg en el contexto del Renacimiento *en particular*. No podemos exigir de él algo que nunca prometió (y eso es lo que hace Gombrich cuando le reprocha, por ejemplo, haber hablado de las supervivencias olvidándose de la Edad Media[177]). El valor general del *Nachleben* es el resultado de una lectura y, por tanto, de una interpretación de Warburg: no compromete sino la responsabilidad de nuestra propia construcción.

Concedamos a Warburg, en todo caso, un cierto gusto –pero sutil y subrepticio– por la provocación: ¿acaso no es provocador hacer que se encuentren, sobre la mesa de trabajo del historiador-filósofo, esas dos nociones tan diferentes que son «supervivencia» y «renacimiento»? Ciertamente, la palabra *Renacimiento*, en alemán, no se dice más que del

177 E. H. Gombrich, 1970, pp. 309-311.

período histórico: no designa espontáneamente, como en francés o en italiano, un proceso que tendría entonces que designar la expresión *Nachleben der Antike*. Pero persiste la impresión de que el contacto entre los dos términos tiene algo de irritante. Tendremos que constatar que, en efecto, ninguno de los dos podía salir indemne de este contacto: el Renacimiento, como edad de oro en la historia de las artes, perderá algo de su pureza, de su completitud, y, a la inversa, la supervivencia perderá algo de su toque primitivo o pre-histórico.

Pero, ¿por qué ese contexto? ¿Por qué el Renacimiento? ¿Por qué, en particular, haber comenzado o recomenzado –pienso en la tesis de Warburg sobre Botticelli, su primer trabajo publicado[178]– por el Renacimiento italiano? En primer lugar, porque era allí exactamente donde había comenzado o recomenzado la historia del arte como saber: Warburg y Wölfflin, antes que Panofsky, reinventarán la disciplina de la historia del arte *volviendo a las condiciones humanistas*, es decir, renacentistas, de un orden del discurso que no siempre había existido como tal. Entrar en el Renacimiento –entrar en la historia del arte por el camino real del Renacimiento– era igualmente, para un joven sabio de finales del siglo XIX, *entrar en una polémica teórica* sobre el estatus mismo, el estilo y los aspectos en juego del discurso histórico en general.

Esta polémica se remonta a Jules Michelet, autor de algunas formulaciones célebres que, por vez primera, esbozaron una noción propiamente histórica e interpretativa del Renacimiento: «descubrimiento del mundo y del hombre», «advenimiento de un arte nuevo», «libre impulso de la fantasía», retorno a la Antigüedad concebido como «una llamada a las fuerzas vivas»[179]... Intentemos relativizar lo que tales expresiones tienen hoy de banal o incluso de discutible: cuando Warburg seguía los cursos de Henry Thode en la Universidad de Bonn, oía probablemente cien recriminaciones contra este Renacimiento «moderno», esencialmente percibido como el momento de *invención de una moral anticristiana*. Tales recriminaciones iban dirigidas menos contra el propio Michelet que contra dos pensadores alemanes culpables de haber llevado esas formulaciones a sus consecuencias extremas: esos dos autores no son otros que Jacob Burckhardt y Friedrich Nietzsche[180]. Por supuesto, la polémica no concernía solamente al estatus

178 A. Warburg, 1893, pp. 11-63 (trad., pp. 47-100).
179 J. Michelet, 1855, pp. 34-35. Cfr. L. Febvre, 1950, pp. 717-729.
180 H. Thode, 1885. Sobre la historiografía del concepto de Renacimiento en Alemania, Cfr. J. Huizinga, 1920, pp. 243-287. R. Kaufmann, 1932. S. Vietta (dir.), 1994. W.K. Ferguson, 1948, pp. 167-230. *Id.*, 1963.

cristiano o no del Renacimiento italiano, sino al estatus mismo del saber histórico, de sus ambiciones filosóficas y antropológicas. En el corazón de esta polémica se encuentra toda la apuesta de la nueva *Kulturgeschichte* que había sido planteada por Nietzsche y por Burckhardt.

Está claro que, entre las lecciones «franciscanas» de Thode y los escritos «modernos» de Burckhardt, Warburg no dudó ni un solo instante. El nombre del primero no aparece citado ni una sola vez en los *Gesammelte Schriften*, mientras que la herencia del segundo es continuamente reivindicada[181]. Un solo ejemplo bastará para percibir este contraste: en su artículo de 1902 sobre el retrato florentino Warburg parte justamente de una iconografía franciscana –la *Confirmación de la regla de San Francisco*, representada por Giotto en la iglesia de Santa Croce y por Ghirlandaio en Santa Trinità–, lo que hace aún más flagrante la ausencia de cualquier referencia a Thode[182]. De hecho, Warburg pura y simplemente silenciaba el hecho de que su interpretación antropológica del ciclo de Ghirlandaio contradecía punto por punto el esquema propuesto por Thode en su propia obra sobre el Renacimiento. Por el contrario, el mismo texto se abre con una vibrante reivindicación teórica dominada por la autoridad de Burckhardt:

> «Jacob Burckhardt, pionero ejemplar *(vorbildlicher Pfadfinder)*, ha abierto a la ciencia el ámbito de la civilización del Renacimiento *(Kultur der Renaissance)*, y lo ha dominado con su genio; pero nunca ha querido explotar como un tirano egoísta esa región *(Land)* que acababa de descubrir; por el contrario, su abnegación científica *(wissenschaftlichen Selbstverleugnung)* era tal que, en lugar de afrontar el problema de la historia de la civilización conservando su unidad *(Einheitlichkeit)*, tan seductora en el plano del arte, lo dividió en varias partes aparentemente sin relación entre sí *(in mehrere äusserlich unzusammenhängende Teile)* con el fin de explorar y describir cada una de ellas con una serena soberanía. Así, en su *Civilización del Renacimiento*, expuso en primer lugar la psicología del individuo social, sin examinar las artes plásticas; después, en su *Cicerone*, se contentó con proponer una «iniciación al placer de las obras de arte». [...] Conscientes de la personalidad superior de Jacob Burckhardt, no debemos, sin embargo, vacilar en avanzar por la vía que él nos ha indicado»[183].

Esta «vía» *(Bahn)* es de una exigencia metodológica extremadamente difícil de mantener, pero colocará la «abnegación» de Warburg –su *Selbst-*

181 A. Warburg, 1932, II, p. 679 (entrada «Burkhardt» del índice).
182 *Id.*, 1902a, pp. 70-71 (trad., pp. 106-107).
183 *Ibid.*, p. 67 (trad., p. 103).

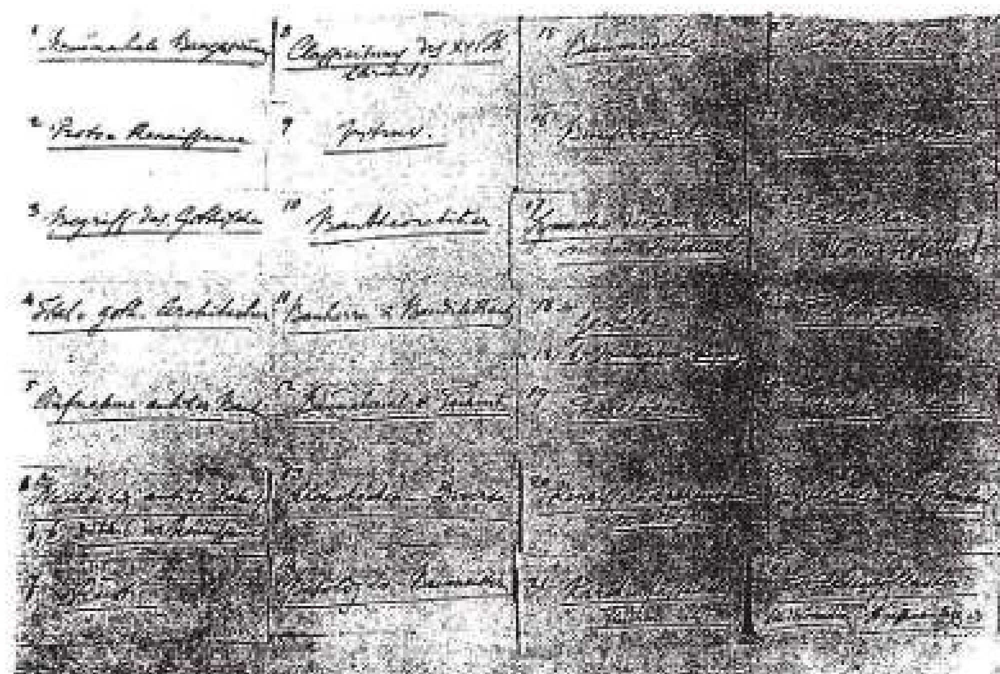
verleugnung, como escribe aquí– a la altura de la que él mismo reconocía a Burckhardt. Se trataba casi de una actitud estoica. Por un lado, se tiene que reconocer la unidad (*Einheitlichkeit*) de toda cultura, su organicidad fundamental. Pero, por otro, se rechaza declararla, definir, pretender aprehenderla como tal: se dejan las cosas en su estado de división o de «desmontaje» (*Zerlegung*). Como Burckhardt, Warburg siempre se negó a cerrar una síntesis, rechazando siempre el momento de concluir, el momento hegeliano del saber absoluto. Es preciso, pues, llevar la «abnegación» o la modestia epistemológica hasta el punto de reconocer que un investigador aislado –un *pionero*– no puede, no debe, *trabajar más que sobre singularidades*, como escribe muy bien Warburg en la misma página jugando con la paradoja de una «historia sintética» hecha, sin embargo, de «estudios particulares», es decir, de estudios de casos no jerarquizados:

> «E incluso después de su muerte [Burckhardt], ese conocedor, ese erudito genial, se nos presenta como un investigador infatigable; en sus *Contribuciones a la historia del arte en Italia* abre, además, una tercera vía empírica parra acceder a una historia sintética de la civilización (*synthetische Kulturgeschichte*): no retrocede ante la tarea de estudiar cada obra de arte en particular (*das einzelne Kunstwerk*) en su relación directa con el entorno de su época, para comprender como «causalidades» las exigencias intelectuales y prácticas de la vida real (*das wirkliche Leben*)»[184].

También Wölfflin –el otro gran «reinventor» de la historia del arte en el siglo XX– admiraba en Burckhardt a ese maestro precisamente capaz de una «historia sistemática» donde el «sistema» nunca fue definido, es decir, cerrado, esquematizado, simplificado. Siempre en Burkchardt la «sensibilidad por la obra individual» se encuentra en primer plano y deja toda conclusión *abierta*[185]. Ahora bien, nadie mejor que Warburg habrá podido cumplir –si es que tal verbo es el adecuado– esa tarea paradójica que viene bien expresada, en su texto, por el verbo *zerlegen*, «descomponer». Nadie mejor que él habrá osado, en el campo de la historia del arte, viajar a este *análisis infinito de las singularidades* que su ausencia de cierre ha hecho abusivamente pasar por «imperfecto» o «inacabado».

La modestia y la abnegación de Warburg con respecto a ese «monumento» histórico armado por Warburg no son ni fingidas ni protocola-

184 *Ibid.*, p. 67 (trad., p. 103). Cfr. J. Burckhardt, 1874-1897.
185 H. Wölfflin, 1941, pp. 175 y 189-200. Sobre las relaciones entre Warburg y Wölfflin, Cfr. M. Warnke, 1991, pp. 79-86. A. Neumeyer, 1971, p. 35.



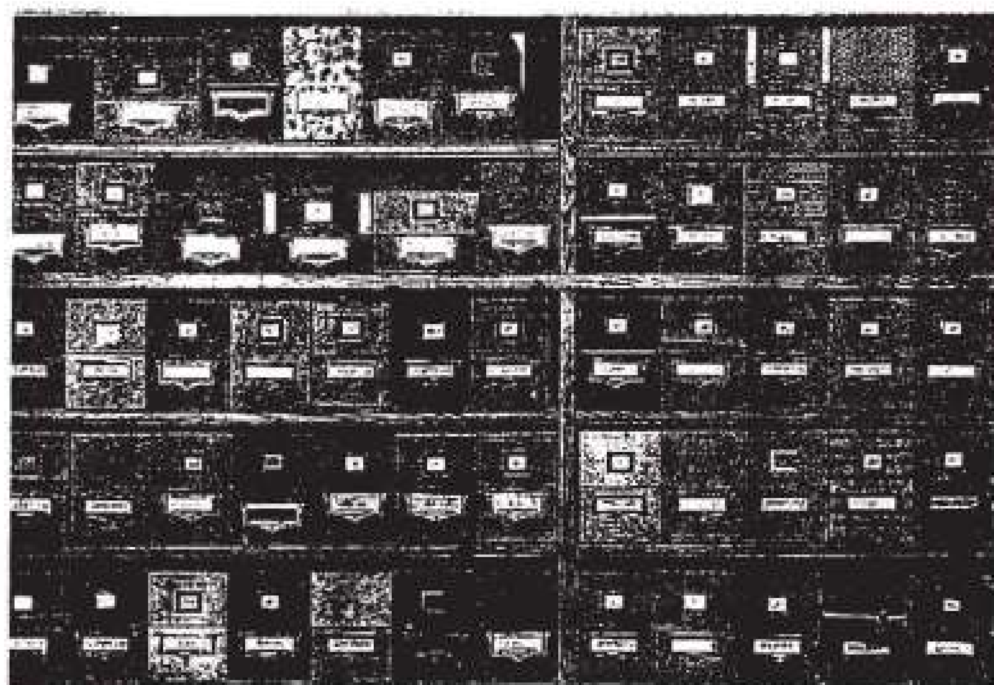
6. Jacob Burckhardt, esbozo del proyecto *Kunst der Renaissance*, 10 de agosto de 1858. Tinta sobre papel. Basilea, Jacob Burckhardt-Archiv. Foto Jacob Burckhardt-Archiv.

rias[186]. Pero tampoco significan que la relación entre ambas obras sea de mera filiación: en sus notas personales Warburg se muestra más crítico, más propicio a la discusión e incluso a la contradicción[187]. Hay que decir, igualmente, que el vocabulario fundamental de Warburg –el del *Nachleben*, las *Pathosformeln* o la teoría de la «expresión» *(Ausdruck)*– no forma parte de los motivos conceptuales propios de Burckhardt. Pero, por otro lado, no podemos evitar pensar que las famosas *Notizenkästen* de Warburg –sus ficheros de cartones multicolores– son como la encarnación volumétrica de los *Materialien* que Burckhardt había reunido con vistas a una *Historia del arte del Renacimiento* siempre diferida y nunca publicada *(figs. 6-7)*. Vale la pena, en todo caso, investigar qué es lo que, en la obra del gran historiador de Basilea, podía servir para las intuciones y las construcciones del joven Warburg.

Entrar en la historia del arte por el «camino real» del Renacimiento florentino significaba, tanto en 1902 (el estudio sobre el retrato) como en 1893 (el estudio sobre Botticelli), tomar postura con respecto al concepto

186 Cfr. A. Warburg, 1920b, p. 103 (trad., p. 139). En 1892 Warburg había sometido su trabajo sobre Botticelli al juicio del «maestro de Basilea», quien lo calificó como «schöne Arbeit». Cfr. W. Kaegi, 1933, pp. 283-293.

187 Cfr. E. H. Gombrich, 1970, p. 145.



7. Aby Warburg, *Notizkästen*. Londres, The Warburg Institute. Foto The Warburg Institute.

mismo forjado por Burckhardt a lo largo de su libro-río, *La Cultura del Renacimiento en Italia*[188]. Se han glosado hasta el infinito los temas y las tesis contenidos en este libro. Se ha saludado su audacia, su aliento, su «genial» movimiento; se ha admirado su manera de reunir un material histórico extraordinariamente rico y polimorfo. Tampoco se ha dejado de someter cada motivo célebre –la oposición entre Edad Media y Renacimiento, el primado de Italia, el «desarrollo del individuo»– a la objeción crítica[189]. Se ha señalado que, por encima de todas las críticas, este libro seguía dominando el debate histórico sobre el Renacimiento[190]. Pero también se ha hecho de este «dominio» aplastante un argumento a favor de la idea de que Burckhardt creaba, con su obra maestra, un *Renacimiento mítico* cuyo culto iba a terminar por producir lo que Heinrich Mann fustigó con la expresión de *Renacimiento histérico*[191].

188 J. Burckhardt, 1860. Cfr. W. Kaegi, 1956, pp. 645-769. E. M. Jansen, 1970. A. Buck, 1987, pp. 7-34. *Id.*, 1989, pp. 23-36. *Id.*, 1990, p. 5-12. M. Ghelardi, 1991, pp. XI-XXIV y 211-222. P. Ganz, 1994, pp. 37-78.

189 Cfr. H. Baron, 1960, pp. 207-222. *Id.*, 1960-1973, pp. 155-181. A. Sapori, 1963, pp. 364-376. R. Klein, 1970, pp. 204-223.

190 Cfr. P. O. Kristeller, 1961, p. 29. D. Hay, 1982, p. 1. G. Braden y W. Kerrigan, 1989, pp. 3-35. F. Jaeger, 1994, pp. 116-134.

191 Cfr. W. Rehm, 1929, pp. 296-328. G. Uekerman, 1985, pp. 42-126. G. Goebel-Schilling, 1990, pp. 78-88. J.B. Bullen, 1994.

Si hay un *mito del Renacimiento*, ese mito es intrínseco a la cultura renacentista misma y corresponde a Burckhardt el mérito de haberlo analizado como tal. El «desarrollo del individuo» tiene que ver, probablemente, con una estructura mítica, o en todo caso una estructura ideológica y política[192], pero no por ello deja de producir menos efectos de conocimiento y de estilo, de verdad y de historia: si el «individuo» es un mito del Renacimiento, al menos habrá engendrado esas fascinantes realidades que son los retratos florentinos del Quattrocento. Ahora bien, es justamente de ahí de donde parte Warburg: analizar un mito, introducirse en sus efectos estéticos, era a la vez captar la medida de su fecundidad (como «ciencia de lo concreto») y deconstruirlo (como conjunto de fantasmas).

El análisis burckhardtiano no interesaba, por tanto, a Warburg por unas pocas generalidades de las que el Renacimiento, como cultura o periodo, hubiese podido salir totalmente puro y conceptualmente «armado», como Atenea de la cabeza de Zeus. Burckhardt había reconocido, ciertamente, un «desarrollo del individuo» en la Italia del Renacimiento, pero ese «desarrollo» encontraba su extraña conclusión en un análisis de los síntomas y de las agudezas, de las parodias y de las difamaciones –otros tantos obstáculos para un modelo trivialmente evolucionista– de las que el individuo habría sido, desde Francesco Sacchetti hasta Aretino, una incesante víctima: Burckhardt hablaba, pues, del «desarrollo del individuo» no como el puro progreso de una emancipación sino también como un *desarrollo de su perversidad* misma[193].

Se pueden derivar de este análisis dos interpretaciones muy diferentes. La primera es moralista: sigue el modelo «grandeza y decadencia» de los pesimismos del siglo XVIII[194]. Tiende un puente –legítimo– entre Burckhardt y Schopenhauer[195]. Pero, al enfatizar el motivo del declive, termina por no ver en Burckhardt más que un ideólogo pasadista, un antidemócrata precursor del *Kulturpessimismus* a lo Spengler, o incluso un defensor de las «revoluciones conservadoras» que prepararon en Alemania el advenimiento del nazismo[196]. La otra interpretación es estructural: apunta más a los *funcionamientos de la historia* que a los *juicios sobre la historia*. Presenta la ventaja

192 J. Burckhardt, 1860, I, pp. 197-245.
193 *Ibid.*, I, pp. 228-245.
194 Cfr. E. Gebhart, 1887, pp. 66.
195 Cfr. H. White, 1973, pp. 230-244 y 263.
196 Cfr. P. W. Kruger, 1930, A. Momigliano, 1955, pp. 283-298, M.A. Holly, 1988, pp. 47-73 (reeditado, con algunas modificaciones, en *id.*, 1996, pp. 29-63), J. Lefebvre, 1989, pp. 129-152, J. Nurdin, 1992, pp. 129-135.

–que Warburg comprendió perfectamente– de ser dialéctica y, por eso mismo, epistemológicamente fecunda. Cuando Burckhardt fustiga a la «cultura moderna» y su incapacidad para «comprender la Antigüedad»[197], lo que hace no es tanto pronunciar un juicio «reaccionario» cuanto poner el dedo, de manera crítica, sobre el problema más general de la relación entre una cultura y su memoria: una cultura que rechaza su propia memoria –sus propias supervivencias– está tan abocada a la impotencia como una cultura inmovilizada en la perpetua conmemoración de su pasado. No de otro modo pensaba Walter Benjamin, en mi opinión[198].

El «desarrollo del individuo» en el Renacimiento porta en sí mismo el *desarrollo de sus síntomas*, de sus perversiones, de sus negatividades: ¿qué podemos concluir de esta proposición? Una visión moralista hablará de «decadencia», en nombre de una pureza que no se sabe bien si situarla, como Winckelmann, tan sólo en el tiempo del «milagro griego». Una visión estructural comprenderá que *el tiempo* –el tiempo, cualquiera que sea, tanto el tiempo de la Antigüedad como el del Renacimiento– *es impuro*. Creo que fue a partir de tal interpretación como pudo arrancar el trabajo de Warburg utilizando aquello que, en los análisis de Burckhardt, podía construir una noción incisiva de esta impureza del tiempo: construir, en suma, el fundamento teórico de la «supervivencia».

De entrada, Burckhardt había decidido plantearse en toda su medida esa *complejidad de los tiempos* propia del Renacimiento: era imposible, pues –e históricamente nefasto–, resumir éste en la bella ciencia de un Leonardo, el angelismo de un Rafael o el genio de un Miguel Ángel. Medio siglo antes de que Freud definiera su «regla fundamental» de no omisión, Burckhardt escribía que el historiador no debe «excluir nada de lo que pertenece al pasado»[199]: las lagunas, los continentes negros, los contra-motivos, las aberraciones, forman parte de su búsqueda. Y he aquí por qué el famoso «desarrollo del individuo» debe ser pensado con lo que Burckhardt llama una «mezcla de superposiciones antiguas y modernas»[200], característica de la Italia renacentista (es sabido que Warburg hará un análisis similar para la Alemania de Lutero y de Melanchton). Mientras que Robert Klein veía en Burckhardt «una cierta oposición entre las dos orientaciones del

197 J. Burckhardt, 1865-1885, pp. 2 y 5-6.
198 Cfr. G. Didi-Huberman, 2000, pp. 85-155.
199 J. Burckhardt, 1865-1885, p. 2.
200 *Id.*, 1860, III, pp. 142-191.

Renacimiento» –el espíritu *positivo* del «descubrimiento del hombre y del mundo» y el espíritu *fantástico* de las ficciones esotéricas[201]–, nosotros sentimos la tentación de reconocer algo así como una clarividencia dialéctica, un *pensamiento de las tensiones y de las polaridades* que Warburg, por su parte, sistematizará en cada nivel de análisis.

En tales condiciones, no se comprende cómo la famosa «resurrección de la Antigüedad»[202] podría ser pensada según la temporalidad de un puro y simple retorno de lo mismo (del mismo «ideal de belleza», por ejemplo). Es su relación –fatalmente *anacrónica*– con las especificidades del presente y del lugar, la Italia del siglo XV, lo que da a este *retorno* su vocación por las *diferencias*, por las complejidades, por las metamorfosis[203]. Es el encuentro del tiempo largo de las supervivencias –Burckhardt no las llama así, sino que dice: «[...] esta Antigüedad había dejado sentir su influencia desde hacía largo tiempo»– con el tiempo breve de las decisiones estilísticas lo que hace del Renacimiento un fenómeno tan complejo[204].

Y ésa es la razón de que Burckhardt, a propósito del concepto histórico del *renacer* –anotado bajo esta forma verbal, en francés, en un manuscrito de 1856–, pueda describir un verdadero movimiento dialéctico: entre el *tiempo-corte* de lo que llama la «recuperación» del pasado antiguo y el *tiempo-remolino* de los «residuos vitales» *(lebensfähige Reste)*, que han permanecido latentes, eficaces en un cierto sentido, en el corazón mismo de la «larga interrupción» que los mantenía desapercibidos[205]. La Antigüedad no es un «puro objeto del tiempo» que retorna tal cual cuando se la convoca: es un gran movimiento de tierras, una sorda vibración, una armonía que atraviesa todas las capas históricas y todos los niveles de la cultura:

> «La historia del mundo antiguo, al menos la de los pueblos cuya vida se prolonga en el nuestro, es como un acorde fundamental que todavía se oye resonar sin cesar a través de la masa de los conocimientos humanos»[206].

No nos sorprenderá tanto, entonces, el hallar bajo la pluma de Burckhardt una proposición tan radical –y escandalosa a ojos de los devotos estéticos del Renacimiento– como ésta: «El Renacimiento no creó ningún estilo

201 R. Klein, 1970, p. 219.
202 J. Burckhardt, 1860, II, pp. 11-69.
203 *Ibid.*, II, pp. 11-12.
204 *Ibid.*, II, p. 13.
205 Citado por M. Ghelardi, 1991, p. 129.
206 J. Burckhardt, 1865-1885, p. 2.

orgánico propio» *(kein eigener organischer... Stil)*[207]. ¿Qué quiere decir esto? Que el *Renacimiento es impuro*, tanto en sus estilos artísticos como en la temporalidad compleja de sus idas y vueltas entre presente vivo y Antigüedad rememorada. No podemos imaginar, en el siglo XIX, una crítica más aguda tanto del historicismo (en su búsqueda de la unidad de tiempo) como del esteticismo (en su búsqueda de la unidad de estilo)[208].

El Renacimiento es impuro: Warburg no cesará nunca de profundizar y de construir –gracias a los conceptos específicos del *Nachleben* y las *Pathosformeln*– tal observación. El Renacimiento es impuro: tal sería, quizás, el límite que impone a la mirada de todo ideal, y tal es, sin embargo, su *vitalidad* misma. Warburg lo escribe exactamente en 1920: la «mezcla de elementos heterogéneos» *(Mischung heterogener Elemente)* designa lo que hay de «vital» *(so lebenskräftig)* en la «cultura del Renacimiento» *(Kultur der Renaissance)*[209]. Designa el carácter «híbrido» del estilo florentino *(Mischstil)*[210]. Implica una constante dialéctica de «tensiones» y de «compromisos», de suerte que la cultura renacentista terminará por presentar a ojos del historiador algo así como un verdadero «organismo enigmático»:

> «Cuando maneras contradictorias de concebir la vida *(Lebensanchauung)* impulsan a los miembros aislados de la sociedad a enfrentamientos mortales y les inspiran una pasión unilateral, causan de modo irresistible la decadencia *(Verfall)* de la sociedad; y, sin embargo, son, al mismo tiempo, fuerzas *(Kräfte)* que favorecen la expansión de la más elevada civilización. [...] Es en este terreno donde crece la flor del Renacimiento florentino. Las cualidades totalmente heterogéneas *(heterogene Eigenschaften)* del idealista medieval y cristiano, caballeresco y romántico, o incluso clásico y platonizante, por una parte, y del pragmático mercader etrusco-pagano, vuelto hacia el mundo exterior, por otra, impregnan al hombre de la Florencia de los Medicis y se unen en él para formar un organismo enigmático *(ein rätselhafer Organismus)*, dotado de una energía vital *(Lebensenergie)* primaria y, sin embargo, armoniosa»[211].

207 Citado por M. Ghelardi, 1991, p. XVI.
208 Cfr. G. Boehm, 1991, pp. 73-81.
209 A. Warburg, 1920, pp. 208-209 (trad., p. 255).
210 *Id.*, 1906, p. 127 (trad., p. 163).
211 *Id.*, 1902a, p. 74 (trad., p. 110).

LEBENSFÄHIGE RESTE: LA SUPERVIVENCIA ANACRONIZA LA HISTORIA

El Renacimiento es impuro –la *supervivencia* sería la manera warburgiana de nombrar el modo temporal de esta impureza–. Aunque discreta, la expresión de «residuos vitales» *(lebensfähige Reste)* en Burckhardt me parece decisiva para comprender, más allá del propio Warburg, la paradoja –y la necesidad– de tal noción. Es la paradoja de una energía residual, de una huella de vida pasada, de una muerte apenas evitada y casi continua, *fantasmal* para decirlo todo, que da a esa cultura triunfalmente llamada «Renacimiento» su propio principio de *vitalidad*. Pero ¿de qué vitalidad, de qué temporalidad, se trata exactamente? ¿En qué medida la supervivencia impone una manera específica, fundamental, de comprender la «vida de las formas» y las «formas del tiempo» que esta vida despliega?

Nuestra hipótesis de lectura será que, más allá de la evocación burckhardtiana de los «residuos vitales», el *Nachleben* de Warburg aporta un modelo de tiempo propio de las imágenes, un *modelo de anacronismo* que rompe no solamente con las filiaciones vasarianas (esos relatos familiares) y las nostalgias winckelmannianas (esas elegías del ideal), sino también con toda presunción usual sobre el sentido de la historia. El *Nachleben* de Warburg implica, pues, toda una teoría de la historia: es en relación con el hegelianismo como, a fin de cuentas, debemos juzgar, o calibrar, tal concepto[212].

212 Cfr. A. Dal Lago, 1984, pp. 73-79, que refuta los planteamientos de E. H. Gombrich, 1969, pp. 24-59.

Constatemos, para empezar, que el propio Warburg veía en la «supervivencia de la Antigüedad» un «problema capital» (*Hauptproblem*) de toda su investigación. Es algo que viene atestiguado por sus colaboradores y amigos más próximos, como Fritz Saxl[213] o Jean Mesnil:

> «La biblioteca fundada en Hamburgo por el profesor Warburg se distingue entre todas las bibliotecas por el hecho de que no está dedicada a una o varias ramas del saber humano, de que no entra en ninguna de las categorías habituales, ya sean generales o locales, sino que ha sido formada, clasificada y orientada con vistas a la solución de un problema, o más bien, de un amplio conjunto de problemas conexos. Este problema es el que preocupó a Aby Warburg desde su juventud: ¿qué representaba en realidad la Antigüedad para los hombres del Renacimiento?, ¿cuál era su significación para ellos?, ¿en qué ámbitos y por qué vías ejerció su influencia? La cuestión así planteada no es para él una cuestión de orden únicamente artístico y literario. El Renacimiento no le suscita solamente la idea de un estilo, sino también y sobre todo la idea de una *cultura*: el problema de la supervivencia y del renacimiento de la antigüedad es un problema religioso y social tanto como artístico»[214].

La clasificación actual de la biblioteca de Warburg testimonia todavía esta obsesión: prácticamente cada sección importante comienza con una sub-sección sobre la «supervivencia de la Antigüedad» –supervivencia de los dioses antiguos, de los saberes astrológicos, de las formas literarias, de los motivos figurativos, etc.–. Los volúmenes de conferencias (*Vorträge der Bibliothek Warburg*) publicados entre 1923 y 1932 por Fritz Saxl llevan igualmente la marca constante de este problema: sólo con abrir el primero de estos volúmenes vemos cómo se codean un artículo sobre Durero como intérprete de la Antigüedad (por Gustav Pauli) y un estudio sobre las supervivencias helenísticas en la magia árabe (por Helmut Ritter), la famosa conferencia de Ernst Cassirer sobre el concepto de «forma simbólica» y un ensayo de Adolph Goldschmidt sobre «La supervivencia de las formas antiguas en la Edad Media» (*Das Nachleben der antike Formen im Mittelalter*)[215]. Todo el esfuerzo bibliográfico del Instituto Warburg convergerá finalmente en la edición de los dos volúmenes dedicados exclusivamente al problema de la supervivencia de la Antigüedad[216].

213 F. Saxl, 1920, pp. 1-4. *Id.*, 1922, pp. 220-272.
214 J. Mesnil, 1926, pp. 237.
215 F. Saxl (dir.), 1921-1932. La misma puntualización debe hacerse a propósito de los 21 volúmenes de los *Studien der Bibliothek Warburg*, publicados entre 1922 y 1932.
216 H. Meier, R. Newald y E. Wind (dirs.).

Pero ¿acaso era tan novedoso el problema? ¿No había proyectado ya el Neoclasicismo de Winckelmann y sus seguidores la Antigüedad *(Altertum)* hasta el presente vivo *(Gegenwart)* de los hombres del siglo XIX[217]? Ernst Gombrich ha insistido en la influencia de un texto de Anton Springer –el primer capítulo de su libro *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, publicado en 1867– sobre «La supervivencia de la Antigüedad en la Edad Media» *(Das Nachleben der Antike im Mittelalter)*: al margen de un pasaje en el que Springer hablaba del drapeado antiguo como un «perfecto instrumento de expresión», Warburg habría indicado con un lacónico «Bravo» su asentimiento[218].

Warburg poseía, ciertamente, un conocimiento histórico muy preciso de toda la literatura histórica concerniente al problema de la «tradición antigua». Pero, desde nuestro punto de vista, este conocimiento marca más fuertemente aún la diferencia que iba a separar su propia noción del *Nachleben* de todas las que, bajo diversas denominaciones, podían circular en su época[219]. Así, pues, ¿en qué sentido la supervivencia según Warburg podía romper con todas las que la precedían o le eran contemporáneas? Esencialmente, *en que no se la podía superponer a ninguna periodización histórica*. El *Nachleben* de Springer simplificaba la historia periodizándola: permitía mantener una Antigüedad «disminuida» en sus supervivencias medievales por oposición a la Antigüedad «triunfante» del Renacimiento. El *Nachleben* de Warburg es, por su parte, un concepto estructural. Concierne al Renacimiento tanto como a la Edad Media: «Cada periodo tiene el Renacimiento de la Antigüedad que merece» *(jede Zeit had die Renaissance der Antike, die sie verdient)*, escribió[220]. Pero también habría podido decir, simétricamente, que cada periodo tiene las supervivencias que merece, o, más bien, que le son necesarias y, en un cierto sentido, le subyacen estilísticamente.

La supervivencia tal y como la entiende Warburg no nos ofrece ninguna posibilidad de simplificar la historia: impone una desorientación temible para toda veleidad de periodización. Es una noción transversal a toda división cronológica. Describe *otro tiempo*. Desorienta, pues, la historia, la abre,

217 W. Herbst, 1852.

218 E. H. Gombrich, 1970, pp. 49-50. Cfr. A. Springer, 1867 (Warburg utilizaba la segunda edición, 1886), que Eugène Müntz en Francia comentaba así: «[...] uno de los maestros de la historia del arte, M. Antoine Springer, profesor en la Universidad de Leipzig, nos muestra a la Antigüedad sobreviviéndose en cierto modo (tal es el sentido de la palabra *Nachleben*) a través de la Edad Media». E. Müntz, 1887, p. 631.

219 Cfr. G. Dehio, 1895. L. Friedländer, 1897, pp. 210-240 y 370-401. E. Jaeschke, 1900. H. Semper, 1906. P. Cauer, 1911. R. W. Livingstone, 1912.

220 A. Warburg, 1926a (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 238).

la complica. Para decirlo todo, la *anacroniza*. Impone la paradoja de que las cosas más antiguas vienen a veces *después de las cosas menos antiguas*: así, la astrología de tipo indio –la más lejana posible– vuelve a hallar un valor de uso en la Italia del siglo XV *después* de haber sido suplantada y apartada por las astrologías griega, árabe y medieval[221]. Este solo ejemplo, ampliamente estudiado por Warburg, muestra cómo la supervivencia *desorienta la historia*, cómo cada periodo está tejido con su propio nudo de antigüedades, de anacronismos, de presentes y de propensiones al futuro.

¿Por qué el saber medieval sobrevive en Leonardo da Vinci? ¿Por qué el gótico septentrional sobrevive al Renacimiento clásico? Ya Michelet decía de la Edad Media que es «tanto más difícil de matar cuanto que ya está muerta desde hace largo tiempo»[222]. Son, en efecto, las cosas que están muertas ya desde hace largo tiempo las que frecuentan más eficazmente –más peligrosamente– nuestra memoria: cuando el ama de casa actual consulta su horóscopo, continúa manipulando los nombres de dioses en los que ya nadie cree. La supervivencia, pues, *abre la historia* –algo a lo que Warburg apelaba cuando hablaba de una «historia del arte en el sentido más amplio» *(wohl zum Beobachtungsgebiet der Kunstgeschichte im weisten Sinne)*–: una historia del arte abierta a los problemas antropológicos de la superstición, de la transmisión, de las creencias[223]. Una historia del arte informada por esa «psicología de la cultura» por la que Warburg había comenzado a apasionarse con Hermann Usener y Karl Lamprecht.

En la medida misma en que amplía el campo de sus objetos, de sus aproximaciones, de sus modelos temporales, la supervivencia *hace más compleja la historia*: libera una especie de «margen de indeterminación» en la correlación histórica de los fenómenos. El *después* llega casi a liberarse del *antes* cuando se une a ese fantasmático «antes del antes» superviviente: como en la obra de Rembrandt, calificada por Warburg de «más antigua y más clásica» –más ovidiana, en suma– que la de un Antonio Tempesta, que le precede históricamente[224]. La forma llega casi a liberarse del contenido, como en los frescos de Ferrara, donde la estructura renacentista –la posición recíproca de las figuras, la referencia astrológica misma– coexiste con una iconografía todavía medieval, heráldica y caballeresca[225].

221 Cfr. A. Warburg, 1912, p. 178 (trad., p. 205).
222 J. Michelet, 1855, p. 36.
223 A. Warburg, 1920, p. 201 (trad., p. 249).
224 A. Warburg, 1926a (citado por E. Gombrich, 1970, pp. 229-238).
225 *Id.*, 1912, pp. 178-190 (trad., pp. 205-213).

Constatar todo esto es rendirse a la evidencia de que las ideas de *tradición y transmisión* son de una complejidad temible: son históricas (Edad Media, Renacimiento), pero también son anacrónicas (Renacimiento *de la* Edad Media, Edad Media *del* Renacimiento); están hechas de procesos conscientes y procesos inconscientes, de olvidos y redescubrimientos, de inhibiciones y destrucciones, de asimilaciones e inversiones de sentido, de sublimaciones y alteraciones –todos estos términos son del propio Warburg[226]–. Bastará con un desplazamiento de perspectiva en el que se dialectice el modelo histórico del *renacimiento* y el modelo anacrónico de la *supervivencia* para que la idea misma de una transmisión en el tiempo se vuelva problemática. Y ello tanto más cuanto que esta complejidad, según Warburg, tenía que contar con la referencia obstinada a una *antropología* subyacente por las cuestiones conjugadas de la creencia, la alienación, el saber –y, desde luego, la imagen–:

> «En la perspectiva de la evolución *(Wandel)* de las imágenes de estas divinidades, primero transmitidas, después olvidadas y redescubiertas *(überliefert, verschollen und wiederentdeck)*, la historia de la Antigüedad encierra conocimientos todavía no explotados para una historia del pensamiento antropomórfico y de su significación *(eine Geschichte der Bedeutung der antropomorphistischen Denkweise)* [...] Desde este punto de vista, las imágenes y las palabras *(Bilder und Worte)* de que hemos hablado –una pequeña parte de las que habríamos podido disponer– deben ser consideradas en cierto sentido como documentos de archivos aún inexplorados que testimonian la trágica historia de la libertad de pensamiento *(die tragische Geschichte der Denkfreiheit)* del europeo moderno. Teníamos también que demostrar con ayuda de un método positivo cómo es posible mejorar la metodología de la ciencia de las civilizaciones *(kulturwissenschaftliche Methode)*: relacionando la historia del arte y las ciencias religiosas *(die Verknüpfung von Kunstgeschichte und Religionwissenschaft)*»[227].

Dado que está entretejida de largas duraciones y momentos críticos, latencias sin edad y brutales resurgimientos, la supervivencia termina por *anacronizar la historia*. Con ella, en efecto, se desmorona toda noción cronológica de la duración. En primer lugar, la supervivencia *anacroniza el presente*: desmiente violentamente las evidencias del *Zeitgeist*, ese «espíritu del tiempo» sobre el que con tanta frecuencia se basa la definición de los estilos artísticos. Warburg gustaba de citar la frase de Goethe según la cual «lo

226 *Id.*, 1932, II, pp. 670-673 (índice, *s.v.* «Antike, Nachleben»).
227 *Id.*, 1920, pp. 259-260 (trad., pp. 281 y 285-286).

que se llama el espíritu del tiempo *(Geist der Zeiten)* no es en realidad sino el espíritu del honorable historiador en el que este tiempo es pensado...». En función de ello, la grandeza de un tiempo, de un artista o de una obra de arte era reconocida por Warburg –contrariamente a lo que pretende hacernos creer la excesivamente habitual lectura sociológica de su obra– según su capacidad de *resistencia* a tal espíritu, a tal «tiempo de época»[228].

En segundo lugar, la supervivencia *anacroniza el pasado*: si el Renacimiento fue analizado por Warburg como un «tiempo impuro», era también porque el pasado cuyas «fuerzas vivas» convocaba –la Antigüedad clásica– tampoco tenía nada de origen absoluto. El origen forma, en consecuencia, una temporalidad impura de hibridaciones y sedimentos, de pretensiones y perversiones: en los ciclos pictóricos del palacio Schifanoia lo que sobrevive es un modelo oriental de astrología en el que formas griegas más antiguas habían conocido ya un largo proceso de alteración. A partir del momento en que el historiador del arte asume el riesgo de reconocer las largas duraciones presentes en los monumentos artísticos del Renacimiento –es así como Warburg presentará conjuntamente una obra de Rafael y el arco de Constantino en Roma, separados por más de mil doscientos años[229]–, asume también, lógicamente, el riesgo del anacronismo: considerémoslo como una decisión de reconocer el anacronismo inscrito en la evolución histórica misma.

Porque la supervivencia abre una brecha en los modelos usuales de la evolución. Desvela en ella paradojas, ironías del destino y cambios no rectilíneos. *Anacroniza el futuro*, en cuanto que es reconocida por Warburg como una «fuerza formativa para el surgimiento de los estilos» *(als stilbildende Macht)*[230]. Que Lutero y Melanchton muestren su interés por las «supervivencias de prácticas misteriosas de la religiosidad pagana» *(an den fortlebenden mysteriösen Praktiken heidnischer Religiosität)* es algo que, desde luego, «parece tan paradójico para nuestra concepción rectilínea de la historia» *(geradlinig denkende Geschichtsauffassung)*[231]. Pero eso es lo que justificaba plenamente la reivindicación por Warburg de un modelo de tiempo específico para la historia de las imágenes: lo que él llamaba, como se ha visto, una investigación de «su propia teoría de la evolución» *(uhre eigene Entwicklungslehre)*[232].

228 *Id.*, 1926a (citado por E. H. Gombrich, 1970, pp. 313-314).
229 *Id.*, 1914, p. 173 (trad., p. 223).
230 *Id.*, 1893, p. 13 (trad., p. 49).
231 *Id.*, 1920, p. 209 (trad., p. 255).
232 *Id.*, 1912, p. 185 (trad., p. 215).

Ya estamos un poco mejor equipados para comprender las paradojas de una historia de las imágenes concebida como una *historia de los fantasmas* –supervivencias, latencias y reapariciones mezcladas con el desarrollo más manifiesto de los periodos y de los estilos–. Una de las formulaciones más sorprendentes de Warburg –que data de 1928, un año antes de su muerte– será el definir la historia de las imágenes que él practicaba como una «historia de fantasmas para adultos» *(Gespentergeschichte für Ganz Erwachsene)*[233]. Pero, ¿de quién, de dónde o de cuándo son estos fantasmas? Los admirables textos de Warburg sobre el retrato –su mezcla de precisión arqueológica y empatía melancólica– inducen antes que nada a la idea de que estos fantasmas conciernen a la insistencia, a la *supervivencia de una post-muerte*.

Cuando trabajaba sobre los retratos de la familia Sassetti (una familia de banqueros, como la suya propia), Aby Warburg escribió a su hermano Max una carta conmovedora en la que trataba de describirle cómo todo su trabajo de archivo, aun siendo «árido» *(eine trockene Arbeit)*, no por ello dejaba de ser «terriblemente interesante» *(colossal interessant)* desde el momento en que devolvía una especie de vida, y hasta una palpitación, a esas «imágenes fantasmáticas» *(schemenhafte Bilder)* de seres desaparecidos tanto tiempo antes[234]. A partir de ahí podemos comprender mejor el «vivo» paradójico de los retratos florentinos (es decir, su relación física con la muerte) y, en consecuencia, su «animismo» tan poderoso (es decir, su relación psíquica con lo inanimado)[235]. ¿Acaso no fue en los sarcófagos, esos estuches de la muerte, donde los artistas del Renacimiento escrutaron –desde Nicola Pisano a Donatello y más lejos aún– las fórmulas clásicas para representar la vida misma, esa «vida en movimiento» que sobrevivía como fosilizada en el mármol de los vestigios romanos[236]?

Pero eso no es todo. Los fantasmas de esta historia de las imágenes vienen también de un pasado incoativo: *son la supervivencia de un ante-nacimiento*. Su análisis debería enseñarnos algo decisivo sobre lo que Warburg llamaba la «formación de un estilo», su morfogénesis. El modelo del *Nachleben* no tiene que ver únicamente con una búsqueda de las desapariciones: persigue, más bien, el elemento fecundo de las mismas, lo que en ellas deja huella, y, desde ese momento, se hace susceptible de una memoria, de un

233 *Id.*, 1928-1929, p. 3.
234 *Id.*, Carta a su hermano Max del 30 de junio de 1900 (citada por E. H. Gombrich, 1970, p. 129).
235 Cfr. G. Didi-Huberman, 1994, pp. 383-432.
236 Cfr. I. Ragusa, 1951. S. Contarini, 1992, p. 91, que cita una expresión muy warburgiana de André Jolles sobre el Renacimiento como un fenómeno que hubiera tenido «su cuna en una tumba».

retorno, incluso de un «renacimiento». Sería, epistemológicamente hablando, como la redefinición del modelo biomórfico de la evolución.

Vida, muerte y renacimiento, progreso y decadencia –los modelos puestos en circulación desde Vasari– no bastan ya para describir la historicidad sintomática de las imágenes. Darwin, por supuesto, ha pasado por ahí: su análisis de las «apariciones accidentales» –verdaderos síntomas o *malestares en la evolución*– articulaba notablemente el «retorno de los caracteres perdidos» con el motivo de las «latencias» en las que sobrevive la estructura biológica del «antepasado común»:

> «Sin embargo, encontramos otro caso en las palomas, esto es, la aparición accidental en todas las razas de una coloración azul-pizarra, dos bandas negras en las alas, lomos blancos, con una barra en el extremo de la cola, cuyas plumas exteriores están, cerca de su base, exteriormente bordeadas de blanco. Como estas diferentes marcas constituyen un carácter del antepasado común, la paloma silvestre, resulta incontestable, creo, que estamos ante un caso de retorno y no ante una variación nueva. [...] Sin duda es muy sorprendente que ciertos caracteres reaparezcan después de haber desaparecido durante un gran número de generaciones, centenares quizás. [...] En una raza que no se ha cruzado pero en la que los dos ancestros tronco han perdido algunos caracteres que poseía su ancestro común, la tendencia al retorno de este carácter perdido podría, a partir de lo que podemos saber, transmitirse de manera más o menos enérgica durante un número ilimitado de generaciones. Cuando un carácter perdido reaparece en una raza después de un gran número de generaciones, la hipótesis más probable es no que el individuo afectado se haya puesto de repente a recordar a un antepasado del que está separado por varios cientos de generaciones, sino que el carácter en cuestión se encontraba en estado latente en los individuos de cada generación sucesiva y que finalmente ese carácter se ha desarrollado bajo la influencia de condiciones favorables cuya naturaleza ignoramos»[237].

237 C. Darwin, 1859, pp. 212-213.

EL EXORCISMO DEL *NACHLEBEN*: GOMBRICH Y PANOFSKY

Antes de interrogarnos sobre la naturaleza de las condiciones por las cuales, en historia del arte, una forma antigua puede ser susceptible de *supervivencia* en algunos casos y de *renacimiento* en otros, tratemos de situar el destino mismo de esta problemática en la historia de la disciplina. ¿Ha sido comprendido el *Nachleben* de Warburg? Por algunos sí, ciertamente. Por la *main stream*, desde luego que no. Demos algunos ejemplos.

Cuando en 1911 Julius von Schlosser publicó su *Historia del retrato en cera*, quedó claro que el vocabulario de la supervivencia –tomado de Tylor pero, sobre todo, de Warburg, de quien Schlosser era amigo[238]– había ofrecido la única vía teórica posible para comprender el fenómeno más extraño de la escultura en cera, esto es, su larga duración, su resistencia a la historia de los estilos, su capacidad de sobrevivir sin evolucionar significativamente[239]. Schlosser comprendía que la historia de las imágenes no es en absoluto una «historia natural», sino más bien una elaboración, una «construcción metodológica» *(ein methodisches Präparat)*, y que escapa a las leyes del «evolucionismo» trivial, lo que justificará, al final del libro, su crítica inapelable a las «pretensiones teleológicas» de tipo vasariano[240].

Sin duda Schlosser dejaba sin tratar –más por modestia que por ignorancia– un cierto número de problemas teóricos inherentes al modelo de la supervivencia. Pero una idea fuerte comenzaba a tomar cuerpo: la de que,

238 J. von Schlosser, 1924a, p. 36.
239 Cfr. G. Didi-Huberman, 1998c, pp. 138-162.
240 J. von Schlosser, 1911, pp. 9-11 y 119-121 (trad., pp. 7-9 y 171-172).

si el arte tiene una historia, las imágenes, por su parte, tienen supervivencias, que las «desclasifican», las apartan de la esfera habitual de las obras de arte. Su supervivencia tiene como contrapartida el desprecio en el que las mantiene una historia «elevada» de los estilos artísticos[241]. Y ésa es la razón de que, desde hace muchos años, la *Historia del retrato en cera* haya sido más leída por los antropólogos que por los historiadores del arte.

Edgar Wind probablemente nunca arriesgara –a propósito de las cuestión de los modelos tiempos– opciones teóricas tan radicales, tan exploratorias, como las de Warburg y Schlosser. Pero comprendió muy bien que la palabra *supervivencia* debía ser empleada más allá de la «metáfora biológica» trivial: «Cuando hablamos de la 'supervivencia' de la Antigüedad –escribía en 1934–, entendemos por ello que los símbolos creados por los Antiguos han continuado ejerciendo su poder sobre generaciones sucesivas; pero ¿qué entendemos por la palabra 'continuar'?». E indica que la supervivencia supone todo un conjunto de operaciones en las que juegan de concierto el olvido, la transformación de sentido, el recuerdo provocado, el hallazgo inopinado, etc., debiendo esta complejidad recordarnos el carácter *cultural* y no natural de la temporalidad en juego[242]. Con ello Wind criticaba no solamente la «historia inmanente» de Wölfflin sino también la «historia continua» *(historical continuity)* en general, que ignora aquello de lo que toda supervivencia es teatro: un juego de las «pausas» y de las «crisis», de los «saltos» y de los «retornos periódicos» *(periodic reversions)*, todo eso que forma no un relato de la historia sino una madeja de la memoria *(memory-mnemosyne)*. No una sucesión de hechos artísticos sino una teoría de la complejidad simbólica[243].

No se podía ser más claro sobre la *crítica del historicismo* contenida en la hipótesis misma de la supervivencia. Gertrud Bing ha señalado muy bien la situación paradójica de Warburg en la epistemología de las ciencias históricas (y se podría, creo, hacer una precisión análoga a propósito de Michel Foucault): de un lado, se ve abocado a ser parcial, e incluso a equivocarse sobre ciertos hechos históricos; de otro, su hipótesis sobre la memoria –ese tipo específico de memoria que supone el *Nachleben*– modificará en profundidad la comprensión misma de lo que es un fenómeno histórico. Significativamente, Gertrud Bing insistía en la manera en que el *Nachleben* transforma toda nuestra idea de la tradición: ésta no es ya un río continuo en el

241 *Ibid.*, p. 10 (trad., p. 8). *Id.*, 1894, pp. 9-43.
242 E. Wind, 1934, p. VIII.
243 *Ibid.*, p. VII.

que las cosas se transmiten simplemente de cabecera a desembocadura, sino una dialéctica tensa, un drama que se representa entre el curso del río y sus propios remolinos[244]. Debemos constatar, una vez más, que Walter Benjamin no se encuentra muy lejos de este modo de pensar la historicidad[245].

Pero hay que decir que esta lección ha sido escasamente seguida. El historiador prefiere con frecuencia no correr el riesgo de equivocarse: a sus ojos, un hecho exacto vale más que una hipótesis, que es, por su propia naturaleza, incierta. Podemos llamar a esta actitud modestia científica, pero también podemos llamarla cobardía o incluso pereza filosófica. Se trata, en el peor de los casos, de un odio positivista hacia toda «teoría». En 1970, Gombrich quiso terminar su biografía con lo que llamaba una «puesta en perspectiva» de la obra warburgiana, y se aprecia en la misma una extraña voluntad de «matar al padre», un deseo evidente de que *el aparecido* –así es como Warburg se había definido a sí mismo en 1924– *no reaparezca más* y de que con él la *supervivencia*, hipótesis «pasada de moda», cese su eterno retorno en las reservas mentales de los historiadores del arte[246].

Para lograr este fin habrán sido necesarias dos operaciones. La primera consiste en invalidar la estructura dialéctica de la supervivencia, es decir, negar que un doble ritmo, hecho de supervivencias y de renacimientos, organice –y haga impura, híbrida– toda temporalidad de imágenes. Para ello, Gombrich no dudará en pretender que el *Nachleben* de Warburg puede, a fin de cuentas, reducirse simplemente a lo que se llama un *revival*[247]. La segunda operación consiste en *invalidar la estructura anacrónica de la supervivencia*: basta para ello con volver a Springer y *re-periodizar* la distinción entre supervivencia y renacimiento, es decir, reducirla simplemente a una distinción cronológica entre Edad Media y Renacimiento. Gombrich terminará, así, por distinguir la oscura «tenacidad» de las supervivencias medievales y la «flexibilidad» inventiva de las imitaciones *all'antica* que sólo un Renacimiento digno de este nombre habrá podido producir a partir del siglo XV[248].

Dilucidar los avatares de la supervivencia llevaría, tarea aplastante, a rehacer toda la historia de la disciplina después de Warburg. Señalemos solamente los hitos más importantes. A comienzos de los años veinte, Adolph

244 G. Bing, 1965, pp. 301-302 y 310.
245 Cfr. G. Didi-Huberman, 2000, pp. 85-155.
246 E. H. Gombrich, 1970, pp. 307-324.
247 *Ibid.*, p. 16. *Id.*, 1994a, pp. 48, donde la cuestión warburgiana *Was bedeutet das Nachleben der Antike?* se traduce así: «How are to interpret the continued revivals of elements of ancient culture in Western civilisation?».
248 *Id.*, 1961, pp. 122-128.

Goldschmidt publicaba en el primer volumen de los *Vorträge der Bibliothek Warburg* un artículo sobre «La supervivencia de las formas antiguas en la Edad Media»: atento desde el principio a la paradoja del *Nachleben* –indicador a la vez de una «vida continuada» *(Weiterleben)* y de una «muerte continuada» *(Weitersterben)*– Goldschmidt trataba de *extender a la Edad Media* lo que Warburg había hallado en Botticelli, insistiendo sobre todo en el papel expresivo del drapeado en el arte bizantino[249]. Veinte años más tarde, Jean Seznec invocaba la «supervivencia de los dioses antiguos» como un argumento de perturbación cronológica destinado, igualmente, a mostrar, *en la interferencia entre Edad Media y Renacimiento*, la amplitud del campo de las supervivencias:

> «La antítesis tradicional entre Edad Media y Renacimiento se atenúa a medida que se conocen mejor una y otro: la primera aparece menos sombría y menos estática, el segundo menos brillante y menos repentino. Nos damos cuenta, sobre todo, de que la Antigüedad pagana, lejos de 're-nacer' en la Italia del siglo XV, había sobrevivido en la cultura y en el arte medievales; los dioses mismos no resucitan, porque jamás han desaparecido de la memoria y de la imaginación de los hombres. [...] La diferencia de los estilos nos impide percibir esta continuidad de la tradición, porque el arte italiano de los siglos XV y XVI revista a viejos símbolos con una joven belleza. Pero la deuda del Renacimiento con la Edad Media está inscrita en los textos. Trataremos de mostrar cómo, a través de qué vicisitudes, se transmitió, de siglo en siglo, la herencia mitográfica de la Antigüedad, y cómo, en el declive del Cinquecento, los grandes tratados sobre los dioses, de los que van a alimentarse el humanismo y el arte de Europa entera, son todavía tributarios de las compilaciones de la Edad Media y se encuentran totalmente impregnados de su espíritu»[250].

Este tipo de homenaje a la lección warburgiana y a la *impureza del tiempo de las imágenes* es, sin embargo, hay que constatarlo, minoritaria. Fuera de ella se siente, por todas partes, la voluntad de definir una *periodización de la historia del arte* cada vez más clara y distinta, es decir, esquemática y satisfactoria para el espíritu. En suma, la operación invalidante que Gombrich expresaba con tanta claridad habrá sido puesta en práctica de una manera más subrepticia en toda una serie de desplazamientos teóricos a través de los cuales el *Nachleben* se verá conducido a esquemas temporales –y modelos de determinismo– que su hipótesis misma había tenido la virtud de cuestionar. Así, la

249 A. Goldschmidt, 1921-1922, pp. 40-50.
250 J. Seznec, 1940, pp. 9 y 11. Cfr. igualmente F. von Bezold, 1922. A. Frey-Sallmann, 1931.

supervivencia es llevada hacia la noción intemporal de *arquetipo* o hacia la idea de *ciclos* eternos, y ello para explicar –pero a costa de poco esfuerzo– la mezcla de «continuidades» y «variaciones» con la que la historia de las imágenes está inevitablemente marcada[251].

Se ha llevado la supervivencia al lado, más positivista, de los *restos materiales* de la Antigüedad, o de la cuestión más general de las *fuentes*[252]. Se la ha llevado al lado, más «formalista», de las *influencias*[253]. Después, al de las *tradiciones* iconográficas[254] y, en general, al de esas *permanencias* indiscutidas en las que ciertos géneros artísticos de la Antigüedad se han mantenido hasta la época moderna[255]. Y todo ello finalmente volcado a las teorías sociales de la *recepción*, del «gusto por lo antiguo», de la imitación, y hasta de la simple «referencia» a las «normas estilísticas» de la Antigüedad[256]. Considerado en desuso o bien empleado como un término comodín, desprovisto en cualquier caso de su significación teórica, el *Nachleben* de Warburg no es ya *discutido*. Pero ello no quiere decir que haya sido asimilado; más bien lo contrario. Digamos que ha sido *exorcizado* por la disciplina misma que le debía –pero que acabaría por reprochárselo– ese concepto histórico de la impureza del tiempo.

El gran sacerdote exorcista de nuestro *dibbouk* no es otro –¿podríamos acaso dudarlo?– que Erwin Panofsky. Aunque sea con la punta de los labios, Gombrich se ve obligado a reconocerlo: es sobre todo con Panofsky con quien una «puesta en perspectiva» de la obra warburgiana ha establecido, para generaciones de historiadores del arte, la invalidación del *Nachleben*, su ritual teórico de exorcismo[257]. Ya en 1921 –sólo quince años después de la conferencia de Warburg sobre «Durero y la Antigüedad italiana»– publicaba Panofsky un artículo de título demasiado similar como para no pretender secretamente rivalizar con el de Warburg, sobre «Durero y la Antigüedad clásica»[258]. En él la problemática de la *supervivencia* cedía ya el paso, a

251 Cfr. F. Saxl, 1947, pp. 1-12. *Id.*, 1948, pp. 345-357. J. Bialostocki, 1965, pp. 101-114.
252 Cfr. R. Jullian, 1931, pp. 131-140 y 217-228. W. S. Heckscher, 1937, pp. 204-220. M. Greenhalgh, 1989. N. Gramaccini, 1996.
253 Cfr. R. Newald, 1931, pp. 1-144. *Id.*, 1960. J. Adhémar, 1939. W. S. Heckscher, 1963.
254 Cfr. F. Saxl, 1935, 1938, 1938-1939. K. Weitzmann, 1960, pp. 45-68. *Id.*, 1978, pp. 71-85. H. Keller, 1970. J. Bialostocki, 1973, pp. 7-32. P. C. Clausen, 1977, pp. 11-27. R. Hammerstein, 1980.
255 Cfr. O. Immisch, 1919. A. von Salis, 1947. E. G. von Klemperer, 1980. H. Lloyd-Jones, 1982.
256 Cfr. N. Dacos, 1973, pp. 725-746. C. Cieri Via, 1986, pp. 5-10. S. Howard, 1990. R. Recht (dir.), 1992.
257 E. H. Gombrich, 1970, pp. 316-317.
258 E. Panofsky, 1921-1922, pp. 201-254.

pesar de todos los homenajes de rigor, a una problemática de la *influencia*; y la cuestión de lo *patético*, ligada en Warburg a lo dionisiaco nietzscheano, cedía el paso a una problemática de la *tipificación* y del «justo medio» apoyada en algunas referencias al «bello ideal» de Kant y en la retórica clásica[259].

En la noticia cronológica escrita por Panofsky en 1929, la expresión crucial del *Hauptprobleme* de Warburg, el *Nachleben der Antike*, no figura ni una sola vez: en lugar de «supervivencia», ahora de lo que se habla es de «herencia» *(Erbteil des Altertums)* y de «historia de la recepción» de la Antigüedad *(Rezeptionsgeschichte der Antike)*[260]. Más tarde, uniendo sus esfuerzos a los de Fritz Saxl, que intentaba ya *historizar* en la medida de lo posible –tentativa legítima en sí misma– los esquemas conceptuales warburgianos[261], Panofsky publicó en 1933, en el boletín científico del Metropolitan Museum de Nueva York, un largo artículo sobre «La mitología clásica en el arte medieval». Fue su primera publicación importante en inglés[262]: su visado de entrada en un nuevo contexto intelectual e institucional que iba a transformar su exilio (su huida de la Alemania nazi) en imperio (dominio incontestado de la historia del arte universitaria).

Es posible –y hasta cierto punto pertinente– leer este artículo como una *prolongación* de los trabajos de Warburg sobre la «supervivencia de los dioses antiguos»: Panofsky y Saxl se contentan, aparentemente, con aplicar la noción de *Nachleben* a un ámbito cronológico sobre el que el propio Warburg no había trabajado directamente. Desde el principio, pues, hay un lugar para la supervivencia, un lugar que viene a quitar la razón –pero parcialmente– al punto de vista de la historia vasariana:

> «Los primeros italianos en haber escrito sobre la historia del arte, como Ghiberti, Alberti y, sobre todo, Giorgio Vasari, pensaban que el arte clásico había sido abandonado al inicio de la era cristiana y que no reapareció hasta que, en los siglos XIV y XV, sirvió de fundamento a lo que generalmente se conoce como el Renacimiento. [...] Pensando de este modo, esos escritores tenían razón y erraban al mismo tiempo. Erraban en el sentido de que existían innumerables vínculos entre Edad Media y Renacimiento. [...] Las con-

259 *Ibid.*, pp. 202-204 y 230-231.
260 *Id.*, 1929, p. 250.
261 F. Saxl, 1920, pp. 1-4. *Id.*, 1922, pp. 220-272. Entre estos dos artículos el *rinascimento* deja paso al *Nachleben*.
262 Señalemos, sin embargo, E. Panofsky y F. Saxl, 1926, pp. 177-181. E. Panofsky, 1928, pp. 31-34.

cepciones clásicas persistieron durante toda la Edad Media *(classical conceptions survived throught the Middle Ages)*: concepciones literarias, filosóficas, científicas y artísticas. Fueron particularmente importantes después de Carlomagno, bajo cuyo reinado se decidió y puso en práctica en casi todos los ámbitos culturales un renacimiento clásico *(classical revival)*. Pero estos primeros autores tenían razón en el sentido de que las formas artísticas en las que las concepciones clásicas persistían *(persisted)* durante la Edad Media eran totalmente diferentes a nuestras ideas actuales sobre la Antigüedad, ideas que no aparecieron antes del Renacimiento en su verdadero sentido *('Renaissance' in its true sense)* de renacimiento de la Antigüedad *('rebirth' of antiquity)*, fenómeno histórico bien definido *(as a well-defined historical phenomenon)*»[263].

Podemos darnos ya cuenta de que esta entrada en materia implica no sólo una prolongación sino también una bifurcación, y hasta una posible *inversión*, de las intenciones warburgianas, de las cuales Panofsky y Saxl reivindican, sin embargo, ser los «continuadores» *(followers)*[264]. ¿Qué es lo que se prolonga? La idea general de una bipolarización entre *supervivencia* y *renacimiento*. ¿Qué es lo que se invierte o se abandona? El tenor estructural o sincrónico, el tenor no cronológico –y, por decirlo todo, *anacrónico*– de este doble ritmo. De ahora en adelante, las cosas se separan más netamente en el valor y en el tiempo: se jerarquizan y se periodizan. La *supervivencia* se convertirá en esa *baja categoría* de la historia del arte que hace de la Edad Media un periodo de «convenciones» artísticas, de «degeneración progresiva» *(gradual degeneration)* de las normas clásicas y, en fin, de desgraciada «disociación» entre forma y contenido: «[...] el espíritu medieval [es] incapaz de realizar la unidad entre la forma y el tema clásicos *(incapable of realizing... the unity of classical form and classical subject matter)*[265].

A su vez, el *renacimiento* se convertirá –o, más bien, volverá a convertirse– en esa *alta categoría* de la historia del arte que hace del Quattrocento y del Cinquecento un periodo de culminación artística, de autenticidad arqueológica y, por ende, de pureza estilística... Leyendo a Panofsky y a Saxl casi podría decirse que el Renacimiento «en su verdadero sentido», el Renacimiento en tanto que «fenómeno histórico bien definido», habrá sido el único periodo en ver nacer un hombre verdadero y «libre». Libre, sobre

263 E. Panofsky y F. Saxl, 1933, p. 228 (trad., pp. 7-8).
264 *Ibid.*, p. 229 (trad., p. 2).
265 *Ibid.*, pp. 240 y 263-268 (trad., pp. 39 y 91-96), dicho esto en contra de las indicaciones expresas de Warburg, 1912, p. 182 (trad., p. 211): «A la Edad Media, como se suele decir, no le faltaba aquí, en verdad, una voluntad arqueológica de fidelidad formal».

todo, del fardo simbólico o de las convenciones figurativas: «[...] la reintegración de los temas mitológicos clásicos realizada en el Renacimiento fue tanto el motor como una característica de la evolución general que culminó en el redescubrimiento del hombre como un ser natural desembarazado del simbolismo que le condicionaba y de toda convención *(a natural being stripped of his protecting cover of symbolism and conventionality)*»[266]. No todas las tensiones pueden ser apartadas (Panofsky y Saxl aludirán, en este sentido, a la Contrarreforma, o sea, el *fin* del Renacimiento), pero sólo a la «armonía clásica» le será concedido el privilegio de, en el tiempo del Renacimiento *in its true sense*, haber superado las crisis artísticas y culturales cuyos tiempos de supervivencia habían hablado del defecto, de lo negativo[267].

No quedaba sino una dificultad conceptual por resolver: el renacimiento se opone a la supervivencia en dos planos que no pueden coincidir fácilmente. La oposición jerárquica no coincide de manera inevitable con la sucesión cronológica. Panofsky hallará una solución eficaz para este problema distinguiendo en el término *renacimiento* dos órdenes categoriales diferentes: un orden sincrónico, que él llama aquí «renovación» *(renovation)*, y el «fenómeno histórico bien definido» que es el *Renacimiento*. Lo que se ha podido llamar «renacimiento carolingio» no es, para Panofsky, más que una «renovación». Sólo es tomado «en su verdadero sentido» el Renacimiento de los siglos XV y XVI[268]. La supervivencia, por su parte, quedará en la sombra de su indeterminación relativa.

A partir de 1944 Panofsky denominará *renascence* —un término difícilmente traducible— aquello que antes designaba como *renovation*[269]. El sistema terminará por cerrarse en 1960 con *Renaissance and Renascences in Western Art*, obra resultado de una serie de conferencias pronunciadas en 1952 y, por tanto, largamente madurada durante los ocho años subsiguientes. En ella Panofsky reitera con fuerza que la «renovación» carolingia y, en general, todos los momentos de «proto-humanismo» que conoció la Edad Media, no son en absoluto «renacimientos» en el sentido estricto de la palabra, sino sólo *renascences*, momentos parciales de «retorno a la Antigüedad»[270].

Se comprende entonces que, para resolver el problema fundamental enunciado de partida —a saber, la relación entre *continuidad* y *cambio* en la historia— , Panofsky recurra a un cuadro de inteligibilidad similar, por su

266 E. Panofsky y F. Saxl, 1933, p. 268 (trad., p. 97).
267 *Ibid.*, pp. 276-278 (trad., p. 107-113).
268 *Ibid.*, p. 235 (trad., p. 24).
269 E. Panofsky, 1944, pp. 201-236.
270 *Id.*, 1960, pp. 42-113 (trad., pp. 53-95).

estructura ternaria, a la famosa distinción «semiológica» entre «tema primario», «tema convencional» y «significación intrínseca», enunciada en la introducción a los *Ensayos de iconología*[271]. Así, pues, una jerarquía en tres términos va a organizar toda la «teoría del tiempo histórico» según Panofsky: en la cúspide se encuentra el *Renacimiento*, cuya inicial en mayúscula indica tanto su centralidad cronológica como su dignidad intemporal. Una dignidad que Panofsky cualifica mediante expresiones casi hegelianas: «autorrealización», «toma de conciencia», «integración en la realidad», «fenómeno total»[272]... Para Panofsky, el Renacimiento es el *despertar* del arte a su propia conciencia, es decir, a su propia historia y a su propia «realización» o significación ideal –Vasari, que decía lo mismo, habría tenido, pues, razón–.

Para anticiparlo hay diferentes «renovaciones» parciales, los *renascences*, que, en la larga duración medieval, sacudieron la historia de las formas como otros tantos momentos de *despertar* al clasicismo[273]. Finalmente está el fondo de *sueño* del que se desgajan todos estos momentos. Panofsky duda en nombrarlo, en darle un estatus teórico; todo lo más hablará de «período de incubación»[274]. Pero está claro que de lo que se trata no es de otra cosa que de la *supervivencia* warburgiana. Las últimas frases de *Renaissance and Renascences* oponen significativamente el «fantasma no redimido» de esta supervivencia al alma por fin resucitada –ideal, intangible, pura, inmortal, omnipresente– del clasicismo *all'antica*:

> «La Edad Media había dejado a la Antigüedad sin enterrar *(unburied)* e intentaba en distintos momentos hacer revivir y exorcizar su cadáver. El Renacimiento lloró sobre su tumba e intentó resucitar su alma *(resurrect its soul)*. Y, en un momento que el destino quiso favorable, lo consiguió. Es por eso por lo que el concepto medieval de la antigüedad era tan concreto y, al mismo tiempo, tan incompleto y deformado *(so incompleted and distorted)*, mientras que el concepto moderno que se ha formado progresivamente durante los tres o cuatro últimos siglos es amplio y coherente, pero, si es lícito decirlo así, abstracto *(consistent but ... abstract)*. Y es por eso por lo que las renovaciones medievales fueron transitorias, en tanto que el Renacimiento ha sido permanente.

271 *Id.*, 1939, pp. 26-54 (trad., pp. 13-45).
272 E. Panofsky, 1960, pp. 8-9 y 31 (trad., pp. 18 y 31).
273 *Ibid.*, pp. 104-108 (trad., pp. 88-91).
274 *Ibid.*, pp. 53 (trad., p. 58).

> Las almas resucitadas son intangibles, pero tienen la ventaja de la inmortalidad y de la omnipresencia *(inmortality and omnipresence)*[275].

Nos parece estar oyendo en estas frases el eco de las dos exaltaciones simétricas –idealistas una y otra– de un Vasari y de un Winckelmann... ¡Mueran los fantasmas errantes y supervivientes! ¡Vivan las almas resucitadas e inmortales! Y lo que se expresa con ello no es, por supuesto, otra cosa que una opción estética, o incluso una opción fantasmática. Es algo, en sí, legítimo, pero aparece ahora en un discurso de verdad que pretende fundar la historia del arte como ciencia objetiva. Tendrá como efecto orientar a ésta hacia el estudio de los «fenómenos históricos bien definidos» *(well-defined historical phenomena)* más que hacia el tiempo incierto de las supervivencias. Conservará las ideas inmortales y arrojará lejos de sí todos los fantasmas de imágenes. Habrá querido reconocer en el Renacimiento un *tiempo sin impurezas*, un período-patrón en el que sean legibles la homogeneidad y la «reintegración» de las formas y de los contenidos. Habrá renunciado, por tanto, a la intuición warburgiana fundamental.

Veritas filia temporis, dice el antiguo adagio[276]. Pero, para el historiador, la cuestión sigue siendo saber de qué tiempo exactamente –o de qué tiempos plurales– es «hija» la verdad. Como discípulo de Warburg, Panofsky *comenzó* por reconocer la complejidad y el anacronismo del tiempo de las imágenes: en un texto del período alemán sobre «El problema del tiempo histórico», esgrimía –no casualmente– un ejemplo medieval para introducir la dificultad teórica inherente, en historia del arte, a todo modelo de evolución:

> «¿Dónde sino en Reims un conjunto de esculturas daba un espectáculo de semejante riqueza? En un tejido de matices infinitos creemos ver los hilos más diversos unas veces entrecruzarse, otras formar una trama rigurosa, otras separarse sin unirse. La diferencia de calidad impide en gran medida, por sí sola, pensar que ha habido una línea evolutiva única. Pero, además, las diferentes direcciones estilísticas no siempre se han desarrollado en el mismo sentido, sino que igualmente se han interpenetrado, e incluso no se han limitado a interpenetrarse sino que, a pesar de todos los cruces, han continuado existiendo unas junto a otras [...]. Parece que esta infinita variedad de 'sistemas de referencias', que en un estadio primario el historiador del arte

275 *Ibid.*, pp. 113 (trad., pp. 94-95).
276 Cfr. F. Saxl, 1936, pp. 197-222.

tiene ante sí y que constituye un mundo, equivale a un caos monstruoso al que es imposible dar forma. [...] ¿No nos encontramos, entonces, ante un mundo sin homogeneidad alguna, en el que cohabitan sistemas de referencias fijados, según los términos de Simmel, en un aislamiento 'que se basta a sí mismo' y en una singularidad irracional?»[277].

Así, pues, Panofsky *comenzó* –con Warburg– por reconocer la impureza del tiempo. Pero *terminará* por extirparla, resolverla, subsumirla en un esquema ordenado que volvía a vincularse tanto con la ambición estética de las edades de oro (el Renacimiento es una de ellas) como con la ambición histórica de los «períodos de referencia». Así, el texto de 1931 termina con la esperanza de que una «cronología» de las esculturas de Reims pueda un día clarificar y jerarquizar la multiplicidad de los sistemas de referencia estilísticos[278]. Era una manera de expresar ese deseo del historiador idealista o positivista: que los tiempos, una vez analizados, vuelvan a ser «puros», que las supervivencias sean eliminadas de la historia lo mismo que los *posos* se eliminan de un buen vino. Pero ¿es ello posible? Sólo los vinos ideales –los vinos sin gusto– pueden carecer de todo poso, de esa impureza que, en cierto sentido, les da estilo y *vida*.

277 E. Panofsky, 1931, pp. 223 y 227.
278 *Ibid.*, pp. 228-233.

GESCHICHTLICHES LEBEN: FORMAS, FUERZAS E INCONSCIENTE DEL TIEMPO

Así, pues, de Warburg a Panofsky, un término cae en el olvido: el de *Nachleben*, «supervivencia». Y con él –con su impureza intrínseca– cae también una segunda palabra en él contenida: *Leben*, la «vida». Panofsky, de ello no hay duda, quiere comprender la sola «significación» *(meaning)* de las imágenes. Warburg, por su parte, quería comprender también su «vida», esa «fuerza» o «potencia» *(Kraft, Macht)* impersonal de que habla algunas veces pero que renuncia a definir. ¿De dónde le venía este vocabulario tan poco axiomatizado y, sin embargo, tan importante? Ante todo de Burckhardt, cuya búsqueda –concerniente al papel de los espectáculos efímeros en la cultura visual renacentista– de un «verdadero paso de la vida al arte» *(ein wahrer übergang aus dem Leben in die Kunst)*[279] gustaba de reivindicar. Lo mismo que para Burckhardt, el arte no era para Warburg una simple cuestión de gusto, sino una cuestión *vital*. Del mismo modo, la historia no era para él una simple cuestión cronológica, sino un remolino, un debate de la «vida» en la larga duración de las culturas.

La historia de las imágenes fue, pues, para Warburg lo que ya había sido para Burckhardt (pero lo que no será ya después para Panofsky): una «cuestión de vida» y –puesto que en esta «vida» la muerte está omnipresente– de «sobrevivencias», supervivencias. El biomorfismo que con ello se expresa no tiene nada que ver con el de un Vasari o incluso con el de un Winckelmann, porque la «vida» de la que se trata no puede existir sin el

279 A. Warburg, 1893, p. 33 (trad., p. 77, modificada).

elemento no natural que exige, en Burckhardt y en Warburg, la noción de cultura, ni sin el *elemento de impureza* que exige, en ambos, la noción misma de tiempo histórico. Esbocemos una caracterización de esta enigmática «vida»: puede entenderse, en mi opinión, a la vez como un juego de funciones (que exige una aproximación antropológica), como un juego de formas (que exige una aproximación morfológica) y como un juego de fuerzas (que exige una aproximación dinámica o energética)..

La «vida» es un *juego de funciones* en el sentido de que es la vida de una *cultura*. Ello es algo que no escapa a los primeros lectores de Burckhardt, cuya antropología filosófica era leída en los términos todavía vagos del «alma» o de la «conciencia de un pueblo»: «Es al alma italiana, escribe Émile Gebhart en 1887, a quien demanda el secreto del Renacimiento y, con la palabra *cultura*, ha querido expresar el estado íntimo de la conciencia de un pueblo. Para él, todos los grandes hechos de esta historia: la política, la erudición, el arte, la moral, el placer, la religión, la superstición, manifiestan la acción de algunas *fuerzas vivas* [...]»[280]. Es sabido que la *Kulturgeschichte* de Burckhardt ha sido revisada por la historia social[281], lo mismo que la *Kulturwissenschaft* de Warburg lo ha sido por la iconología panofskiana y la historia social del arte: desde ese momento, algunas de sus ambigüedades se han desvanecido (y está bien que así sea), pero, con ellas, también lo han hecho algunas de sus hipótesis centrales, algunas de sus *articulaciones críticas* más pertinentes. Indiquemos algunas que Warburg, de manera más o menos explícita, retomará a su vez.

La «vida» como juego de funciones no es, en primer lugar, para Burckhardt ni la de los hechos ni la de los sistemas: hay que hablar de la «vida» y de su movimiento concreto en la cultura porque la historia positivista tiende a aplastarlo todo hacia el enunciado del hecho cronológico, mientras que la historia idealista –la de Hegel, en primer lugar– tiende por su parte a hacer que el enunciado se eleve hasta verdades excesivamente abstractas. En ambos casos, es el tiempo mismo el que se desencarna al querer simplificar –es decir, negar– su complejidad. La «vida como cultura» sería, por el contrario, una articulación crítica destinada a romper el dilema esquemático, y por tanto trivial, de la historia-naturaleza y de la historia-idea.

280 É. Gebhart, 1887, p. 4.
281 Cfr. P. Burke, 1986, pp. 187-196. S. K. Cohn, 1995, pp. 217-234.

«La historia es algo distinto de la naturaleza *(die Geschichte ist aber etwas anderes als die Natur)*; su manera de producir, de hacer nacer y de perecer es diferente [...]. Un instinto primordial impulsa a la naturaleza a crear siguiendo una lógica orgánica variedades infinitas de especies que incluyen una gran similitud de individuos. La variedad (en el interior de la especie Hombre, ciertamente) está lejos de ser tan grande en historia; no hay aquí límites netos, sino individuos que se diferencian, es decir, que se desarrollan oponiéndose. La naturaleza crea de una vez por todas algunos tipos (invertebrados y vertebrados, fanerógamas y criptógamas, etc.); en un pueblo, por el contrario, el organismo representa menos un tipo que un producto en formación. [...] Renunciamos igualmente a todo sistema *(wir verzichten ferner auf alles Systematische)*, no teniendo la pretensión de extraer ideas generales de la historia universal; nos limitaremos a observar y a establecer cortes en las direcciones más variadas, queriendo sobre todo evitar el dar una filosofía de la historia. [...] Hegel habla de las «miras de la eterna sabiduría» y erige sus reflexiones en teodicea, contando con la noción del elemento afirmativo que subordina, domina y suprime el elemento negativo [...]. Ahora bien, nosotros no estamos iniciados en los designios de la eterna sabiduría y esta atrevida concepción de un plan providencial implica errores, puesto que las premisas mismas son inexactas»[282].

Se podría decir que, con este doble rechazo, Burckhardt entraba en la «tercera vía» de una nueva escritura de la historia[283]. Una escritura cuyas opciones fundamentales prolongará efectivamente Warburg: ser filólogo por encima de los hechos (porque los hechos valen ante todo por las cuestiones fundamentales que plantean), ser filósofo por encima de los sistemas (porque las cuestiones fundamentales valen por sus puestas en práctica singulares en la historia). Tal sería, pues, la «tercera vía»: un rechazo tanto de las teleologías como de los pesimismos absolutos, un reconocimiento, en todo caso, de la «existencia» *(Dasein, Leben)* histórica de las culturas, es decir, de su complejidad. Burckhardt llega a decir que la historia auténtica está deformada tanto por las «ideas» derivadas de las «teorías preconcebidas» como por la cronología misma..., siendo la historia ese esfuerzo de conocimiento que nos desaloja de nuestra incapacidad estructural para «comprender lo que es variado, accidental» *(unsere Unfähigkeit des Verständnisses für das Bunte, Zufällige)*[284].

282 J. Burckhardt, 1868-1871, pp. 4 y 24-25 (trad., pp. 1-2 y 17).
283 Cfr. K. Joël, 1918. K. Löwith, 1928, pp. 9-38. *Id.*, 1936, pp. 39-361. A. Janner, 1948, pp. 3-58. J. Ernst, 1954, pp. 323-341. E. Heftrich, 1967. H. Fuhrmann, 1991, pp. 23-38. I. Siebert, 1991.

Aparece así una extraña dialéctica de los tiempos, que no tiene necesidad ni del «bien» ni del «mal», ni de los «comienzos» (el origen-fuente del que todo derivaría) ni de los «fines» (el sentido de la historia hacia el que todo convergería). No necesita de nada de todo esto para expresar la complejidad –la impureza– de su «vida». Está hecha de rizomas, de repeticiones, de síntomas. La historia local –incluso la patriótica o racial– le es ajena, porque le falta el pensamiento de las relaciones y de las diferencias. La historia universal no es ya su objeto. Burckhardt renuncia de antemano a la búsqueda de una fórmula general para el «sistema» de todos estos rizomas.

> «Los filósofos de la historia, obligados a hacer hipótesis sobre los orígenes, deberían, consecuentemente, calcular del mismo modo el futuro. Podemos, bien al contrario, pasarnos sin estas teorías sobre los comienzos, y nadie podría exigir de nosotros una enseñanza escatológica [...]. Los problemas de la influencia del suelo y del clima [...] tratados a modo de introducción por los filósofos de la historia no nos conciernen; así, los dejaremos totalmente de lado, lo mismo que a todas las teorías cósmicas y raciales, la geografía de los tres antiguos continentes, etc. En todas las ciencias, salvo en historia, se puede comenzar por el comienzo. Porque las ideas que nos hacemos sobre el pasado no son la mayor parte de las veces sino construcciones de nuestro espíritu o simples reflejos, como veremos a propósito del Estado. Lo que es válido para un pueblo o una raza rara vez lo es para otros y lo que creemos ser un estadio inicial es siempre un estadio ya muy evolucionado [...]. El carácter más accesible de la historia local proviene de una ilusión óptica, de una atención más marcada de nuestra parte y que puede ir acompañada de una gran ceguera»[285].

Esta reflexión sobre las relaciones entre lo *local* y lo *global* no dejaba de ir acompañada en Burckhardt de una reflexión sobre las relaciones entre el *devenir* y la *estabilidad*: la «vida» de la historia no es sólo un juego espacial de acontecimientos individuales y contextuales, sino también –por supuesto– un juego del tiempo, la dialéctica de lo que cambia y de lo que se resiste a cambiar[286]. Para Burkchardt ser historiador no significa solamente componer el relato de las cosas que cambian sucediéndose: sobre todo, hay que «analizar la influencia recíproca, constante y progresiva [...] del elemento

284 J. Burckhardt, 1868-1871, pp. 5 y 66 (trad., pp. 2 y 48).
285 *Ibid.*, pp. 6-7 y 12 (trad., pp. 3-4 y 8).
286 Cfr. R. Winners, 1929, pp. 33-48. J. Grosse, 1997.

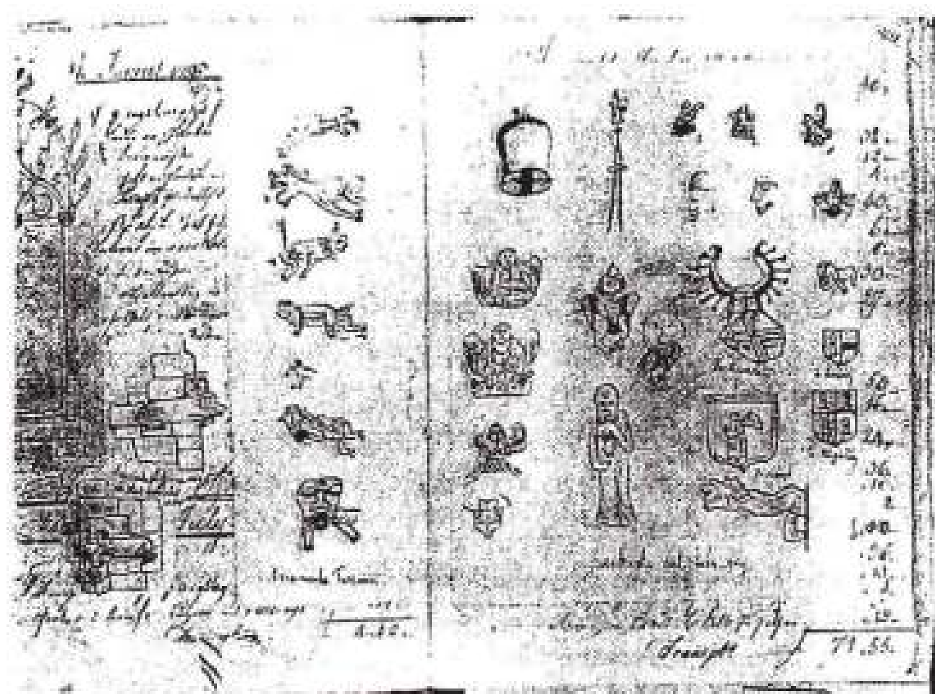
móvil *(Bewegtes)* sobre las potencias estables *(Stabiles)*»[287]. En ello la «vida» de la historia tiene que ver con una *morfología*: es un *juego de formas*, si se entiende por «formas» la cristalización sensible de una tal dialéctica o «influencia recíproca».

> «[...] dado que el tiempo arrastra siempre tras de sí las formas *(die Formen)*, que son el soporte de la vida del espíritu *(das geistige Leben)*, la primera tarea del historiador será separar los dos aspectos, en conjunto idénticos, de las cosas. Mostrará, en primer lugar, que todas las manifestaciones del espíritu, cualquiera que sea su ámbito, tienen un lado histórico *(eine geschichtliche Seite)* que las hace aparecer pasajeras, limitadas y condicionadas por una realidad que se nos escapa; y, después, que todos los acontecimientos tienen un lado espiritual *(eine geistiges Seite)* mediante el cual participan de la inmortalidad. Porque, si el espíritu es cambiante, no es efímero»[288].

Es el ámbito de la *cultura* lo que Burckhardt –como historiador y como antropólogo, no como filósofo– entendía con el término *espíritu*. Así, pues, ya antes de que Warburg reivindicara el estatus del «psico-historiador», Burckhardt había pensado la *Kulturgeschichte* sobre el modo de una *morfología* o incluso de una *estética* de las «formas psíquicas» de la cultura. Cuestión central de todo su proyecto histórico, reconocía él mismo, pero no al modo «romántico-fantástico» *(nich etwa romantisch-phantastisch)* sino más bien al modo en que se observaría el «maravilloso proceso de la metamorfosis de una crisálida» *(als einen wundersamen Prozess von Verpuppungen)*[289]. He ahí por qué Burckhardt pudo cubrir sus cuadernos con todas esas anotaciones visuales (*fig. 8*): la cultura de una época se halla en sus fuentes escritas y en los acontecimientos de su historia, pero también en sus cuadros, en sus ornamentos arquitectónicos, en los detalles de su vestimenta, en sus paisajes reformados por el hombre, en su imaginación heráldica o en sus figuras más marginales, como por ejemplo los grutescos[290].

Se ha comprendido mal a Burckhardt cuando se ha querido imputar su *estetización de la historia* a una debilidad epistemológica, a un defecto del *amateur* de arte, a una inconsecuencia disciplinar del historiador *stricto sensu*. Burckhardt no estetiza la historia a la manera en que uno se deja arrastrar a una

287 J. Burckhardt, 1868-1871, p. 3 (trad., p. 1).
288 *Ibid.*, p. 7 (trad., p. 4).
289 *Id.*, 1818-1897, I, p. 208 (carta a Karl Fresenius, 19 de junio de 1842).
290 Cfr. M. Ghelardi, 1991, pp. 115-125. Y. Boerlin-Brodbeck, 1994. W. Schlink, 1997, pp. 21-35.



8. Jacob Burckhardt, *Esculturas de Münster*, h. 1835. Hoja de dibujos tomada de una compilación titulada *Alterthümer*. Basilea, Jacob Burckhardt-Archiv. Foto Jacob Burckhardt-Archiv.

embriaguez de olvido: reconoce simplemente –importante lección– que la *clavija temporal* de la relación entre devenir y estabilidad, entre *Geschichte* y *Typus*, es una *clavija formal*, la puesta en marcha de un «proceso de la metamorfosis de una crisálida». Así, pues, necesariamente, hay que «estetizar» la historia: la *Kultur* de Burckhardt ocupa en cierto modo el lugar de la «razón en la historia» de Hegel[291]. No hay historia posible sin una historia de la cultura, no hay historia de la cultura sin una *historia del arte* abierta a las resonancias antropológicas y morfológicas de las imágenes[292]. Una tarea que Burckhardt, ciertamente, dejará sin terminar y que Warburg y Wölfflin, cada uno a su modo, quisieron prolongar, si no culminar.

Que la tarea del historiador se oriente de manera central a esa necesaria morfología –cuyo paisaje crítico, desde Goethe a Carlo Ginzburg, por ejemplo, habría que trazar un día– es lo que explica igualmente la fuerte índole visual del vocabulario burckhardtiano: en él se constata un rechazo violento, un retroceso, tanto ante el *a priori* de Kant como ante la «especu-

291 Cfr. P. Lacoue-Labarthe, 1998, pp. 5-9.

292 Cfr. W. Kagel, 1956, pp. 49-152. K. Berger, 1960, pp. 38-44. H. y H. Schlaffer, 1975, pp. 72-111. G. Boehm, 1991, pp. 76-81. I. Siebert, 1991, pp. 37-71 y 153-236. M. Sitt, 1992. *Id.*, 1994, pp. 227-242. J. R. Hinde, 1994, pp. 119-123. *Id.*, 1996, pp. 107-123.

lación» de Hegel, así como una simétrica reivindicación, para el historiador, de la «mirada», de la «contemplación» *(Anschauung)* y hasta de la «imaginación» *(Phantasie)*[293]. Para Burckhardt la historia se construía más como un «cuadro» *(Bild)* que como un relato: «Imágenes, cuadros, eso es lo que yo deseo» *(Bilder, Tableaux, das ist's was ich möchte)*, escribía en 1844, con una expresión que Warburg retomará antes incluso de ponerla en práctica en las láminas de su atlas *Mnemosyne*[294]. ¿Cómo no ver, entre otros ejemplos posibles, que la *grisalla* como opción cromática expresa una *forma del tiempo* en la que el presente de la historia (el de Mantegna, por ejemplo) afirma su propio distanciamiento arqueológico, su propio anacronismo, su propia vocación de hacer sobrevivir –como fantasmas– a las figuras de la Antigüedad[295]?

No hay, pues, historia posible sin una morfología de las «formas del tiempo». Pero el razonamiento estaría incompleto sin la siguiente precisión esencial: no hay *morfología*, o análisis *de las formas*, sin una *dinámica* o análisis *de las fuerzas*. Olvidar esto es rebajar la morfología –como ocurre a menudo– al nivel de las tipologías estériles. Es suponer que las formas son los *reflejos* de un tiempo, cuando lo que son es más bien las *caídas* –irrisorias o sublimes– de un conflicto que tiene lugar en el tiempo, es decir, de un *juego de fuerzas*. Tal sería, pues, la tercera característica de la «vida» según Burckhardt: la dinámica del «tipo» *(Typus)* y el desarrollo *(Entwicklung)* constituye el «fenómeno capital» *(Hauptphänomen)* de la historia. Se trata de un fenómeno tenso y oscilatorio, productor de temibles complejidades:

> «La acción de este fenómeno capital *(die Wirkung des Hauptphänomens)* es la vida histórica misma *(das geschichtliche Leben)*, con su compleja diversidad, sus disimulos, su libertad y su coerción; unas veces toma el rostro de la multitud, otras el del individuo; su humor oscila del optimismo al pesimismo; crea y destruye los estados, los cultos, las civilizaciones; unas veces, abandonándose a sus impulsos y a la fantasía, es un pesado misterio para ella misma, otras veces se ve sostenida y acompañada por la sola reflexión, aunque acosada algunos días por presentimientos de lo que acaecerá en un futuro lejano»[296].

Hablar de «vida histórica» *(geschichtliches Leben)* es, pues, tratar de comprender el tiempo como un «juego de fuerzas» *(Kräfte, Mächte)* o de «poten-

293 J. Burckhardt, 1818-1897, I, pp. 204-209 (cartas a Willibald Beyschlag y a Karl Fresenius, 14 y 19 de junio de 1842).
294 *Ibid.*, II, p. 99 (carta a Hermann Schauenburg, 10 de junio de 1844).
295 Cfr. A. Warburg, 1929d.
296 J. Burckhardt, 1868-1871, p. 9 (trad., p. 5, modificada).

cias» (*Potenzen*) del que –precisa Burckhardt– «deriva toda clase de formas de existencia (*Lebensformen*)»[297]. Y, en otro lugar, escribe: «Debemos limitarnos a constatar las diferentes fuerzas (*Potenzen*) que surgen simultánea o sucesivamente y a describirlas de manera objetiva»[298]. Pero la tarea es ardua, porque una *potencia* tiende siempre a ocultarse: difícil de constatar cuando es demasiado violenta y omnipresente, también lo es cuando es demasiado virtual («en potencia») e invisible[299]. Esta doble significación de la palabra *potencia* –fuerza manifiesta y fuerza latente– no tiene nada de anecdótico: impone, al menos, dos consecuencias, dos bifurcaciones, que modifican en profundidad nuestra manera de concebir la historicidad.

La primera implica una *dialéctica del tiempo* –la misma que tratamos de aprehender en la noción de *síntoma*–. En Burckhardt esta dialéctica funciona sobre el modo de un debate siempre reconducido entre «latencias» (*Latenzen*) y «crisis» (*Krisen*). En efecto, no hay tiempo histórico sin algún juego de latencia: «[...] somos completamente ignorantes de lo que se llama las fuerzas latentes (*latente Kräfte*), materiales o morales, del mundo, y no podemos presentir los imprevisibles contagios espirituales que súbitamente pueden transformarlas»[300]. Esta condición, histórica y colectiva, encuentra su correspondencia física e individual en el hecho de que «en el hombre no ocurre jamás que una sola facultad esté activa, sino que lo están siempre todas juntas, aunque una de ellas trabaje más débilmente que las otras y en el inconsciente (*im Umbewussten*) del individuo»[301].

Ahora bien, toda latencia trata de abrirse un retorno a la superficie de los acontecimientos: la «crisis» (*Krise*) designaría en Burckhardt esa manera particularmente eficaz que tiene el tiempo de hacer surgir –por *contratiempo*, por síntoma– su propia potencia. Al menos dos capítulos de las *Consideraciones sobre la historia* están dedicados a esta cuestión[302]. Y en el conjunto de su obra se impone por todas partes la observación dialéctica de la relación, tan difícil de analizar, entre formas fijadas y fuerzas que las hacen vacilar, o bien entre fuerzas dominantes y formas que las hacen fracasar:

> «En historia, la caída va siempre preparada por una desintegración interior, un agotamiento. Una pequeña sacudida exterior basta entonces para hun-

297 *Ibid.*, p. 8 (trad., p. 5).
298 *Id.*, 1865-1885, p. 70.
299 *Ibid.*, p. 60. Cfr. H. Ritzenhofen, 1979. E. Schulin, 1994, pp. 87-100.
300 J. Burckhardt, 1868-1871, p. 14 (trad., pp. 9-10).
301 *Ibid.*, p. 60 (trad., p. 43, modificada).
302 *Ibid.*, pp. 157-206 y 249-271 (trad., pp. 121-157 y 191-206).

decirlo todo [...]. Una crisis que estalla por un motivo cualquiera se beneficia del impulso general desencadenado por otras numerosas causas; ninguno de los testigos es capaz de discernir cuál será la fuerza que terminará dominando»[303].

Se comprende, entonces, que la práctica de la historia en Burckhardt equivalga a un análisis no de los hechos que se suceden en el tiempo, sino más bien de algo así como un *inconsciente del tiempo*: sus latencias, sus catástrofes. En mi opinión, la historia warburgiana de las imágenes sacará las consecuencias de esta opción metodológica: hacer de la historia una *sintomatología*, o incluso una *patología del tiempo*, imposible de reducir a un simple pesimismo moral aunque el elemento trágico se reconozca en ella por todas partes. Fue en primer lugar en términos morfológicos y dinámicos como Burckhardt quiso hablar de «catástrofes» y hasta de «enfermedades» del tiempo:

> «[El historiador debe analizar cada fuerza] para pasar al análisis de su influencia recíproca, constante y progresiva, y particularmente de la del elemento móvil (la cultura) sobre las dos potencias estables [estado y religión]. Estudiaremos después los movimientos acelerados del proceso histórico (crisis y revoluciones, rupturas y reacciones), a continuación el fenómeno de absorción parcial e intermitente, la fermentación simultánea de todas las otras formas de la vida, las rupturas y las reacciones, para pasar finalmente a lo que se podría llamar la ciencia de las perturbaciones (*Sturmlehre*: teoría de las tempestades) [...]. Hemos tomado como punto de partida el único elemento invariable que puede prestarse a semejante estudio: el hombre, con sus penas, sus ambiciones y sus obras, tal y como ha sido, es y será siempre. Así, nuestras consideraciones tendrán, en cierta medida, un carácter patológico (*pathologisch*)»[304].

¿Hay que hablar aún de una dialéctica del tiempo? Sí, si se quiere entender por esta expresión un proceso tenso más que resolutivo, obsidional y sedimentado más que lineal y orientado. La dialéctica de las «potencias estables» (*Stabiles*) y el «elemento móvil» (*Bewegtes*) produce una crítica profunda del historicismo: complica, multiplica e incluso desorienta los modelos del tiempo que Burckhardt llama aquí «crisis», «revoluciones», «rupturas», «reacciones», «absorciones parciales o intermitentes»,

303 *Ibid.*, pp. 26 y 170 (trad., pp. 18 y 130).
304 *Ibid.*, pp. 3 y 5-6 (trad., pp. 1 y 3).

«fermentaciones», «perturbaciones»... sin cerrar la lista. Hablar de un «inconsciente» *(Unbewusstes)* o de una «patología» es afirmar, además, que la dialéctica en marcha no demuestra más que la *impureza y el anacronismo del tiempo*. Tal sería la segunda lección, la segunda consecuencia, de una aproximación morfológica y dinámica a la historia: el tiempo libera *síntomas* y, con ellos, hace actuar a los *fantasmas*. En Burckhardt, el tiempo es ya un tiempo de la frecuentación, de la hibridación, del anacronismo; en este sentido, anticipa directamente las «supervivencias» warburgianas.

Así, Burkchardt habla de la cultura occidental como un territorio sin límites, «impregnado de las tradiciones de todos los tiempos, de todos los pueblos y de todas las civilizaciones»[305]. Constata, de este modo, que «no hay límites netos» que reconocer, que el «organismo» de toda cultura no es más que un perpetuo «producto en formación», un «proceso marcado por la influencia de los contrastes y de las afinidades», concluyendo que «en la historia todo está lleno de bastardía *(Bastardtum)*, como si ésta fuese indispensable para la fecundación *(Befruchtung)* de los grandes acontecimientos espirituales»[306].

Ahora bien, esta impureza no es solamente sincrónica: afecta al tiempo mismo, a su ritmo, a su desarrollo. Afirma Burckhardt que no hay que remitirse a los períodos, separar la historia en «épocas de la humanidad», sino constatar más bien «un número infinito de encarnaciones sucesivas» que suponen «transformaciones» y, por ende, «imperfecciones» –como una mezcla, difícil de analizar, de «destrucciones» y de algo que hay que denominar «supervivencias»[307]–. Es sobre todo cuando rechaza toda periodización jerárquica de la historia entre *barbarie* y *civilización* –lo mismo que más tarde Warburg rechazará la separación neta entre Edad Media y Renacimiento– cuando más se acerca Burckhardt al *Nachleben*:

> «[...] no podemos comenzar por el *paso de la barbarie a la civilización*. Tanto en un caso como en otro, las nociones son demasiado imprecisas [...]. El empleo de estos términos es, al final, una cuestión de sentimiento personal: por mi parte, considero que es una barbarie meter a los pájaros en una jaula. Habría que dejar a un lado desde el principio ciertos usos que se remontan a la noche de los tiempos y subsisten en estado de fósiles hasta una época de elevada civilización, por motivos acaso religiosos o políticos, como ciertos sacri-

305 *Ibid.*, p. 68 (trad., p. 50).
306 *Ibid.*, pp. 25-26 (trad., pp. 17-18).
307 *Id.*, 1865-1885, pp. 2-3 (donde Burckhardt habla de «destrucciones no totales»).

> ficios humanos [...]. Numerosos elementos de cultura que proceden, quizá, de algún pueblo olvidado continúan viviendo inconscientemente *(lebt auch unbewusst weiter)*, como una herencia secreta, y han pasado a la sangre misma de la humanidad. Habría que tener siempre en cuenta esta adición inconsciente de patrimonios culturales *(unbewusstes Aufsummieren von Kulturresultaten)* tanto en los pueblos como en los individuos. Este crecimiento y esta pérdida *(Wachsen und Vergehen)* obedecen a las leyes soberanas e insondables de la vida *(höhere, unergründliche Lebensgesetze)*»[308].

En la misma página Burckhardt utilizaba el término *Weiterleben*, que significa «subsistencia» y, ya, «supervivencia». Quedaba abierta la vía para comprender lo que quiere decir *Nachleben* –y con esta «supervivencia» quedaba abierta la vía para comprender el tiempo como ese juego impuro, tenso, ese debate de latencias y violencias que se puede llamar, con Warburg, la «vida» *(Leben)* de las imágenes–.

308 *Ibid.*, pp. 3-4. *Id.*, 1868-1871, p. 58 (trad., p. 42, modificada).

SISMOGRAFÍA DE LOS TIEMPOS MOVEDIZOS

En el «semestre de verano» de 1927 –es decir, tres años después de su retorno de Kreuzlingen, la clínica psiquiátrica en la que había sido objeto de los cuidados de Binswanger–, Aby Warburg decidió dedicar, para sus estudiantes de la universidad de Hamburgo, todo un seminario a Burckhardt y a su obra histórica. En la sesión conclusiva, después de que Alfred Neumeyer hubiese abordado la cuestión de los aspectos teóricos contenidos en las *Weltgeschichte Betrachtungen*, Warburg tomó la palabra y propuso una perspectiva que, en mi opinión, resulta tremendamente significativa para la comprensión de su propio trabajo como historiador: evaluar conjuntamente, como una polaridad tan tensa como inseparable, la obra de Nietzsche y la de Burckhardt[1].

Ya desde las primeras palabras Warburg iba a lo esencial: ahora bien, lo esencial consistía en rechazar la idea de que el historiador se encuentra en una posición de dominio sobre el material temporal –la memoria– a exponer o a interpretar. Burckhardt y Nietzsche no interesaban a Warburg por las doctrinas históricas que hubiesen construido o profesado. A sus ojos, eran verdaderamente historiadores, no como amos de un tiempo explicado sino como los *súbditos de un tiempo implicado*. Fueron, dice Warburg, los «receptores», los «captores» *(Auffänger)* de la vida histórica, esa *geschichtliches Leben* aquí expresada en términos a la vez psíquicos y técnicos, morfológicos

1 A. Warburg, 1927e, pp. 86-89 (trad., pp. 21-23). En este seminario, que se celebró entre el 30 de mayo y el 27 de julio, participaron (por orden cronológico) I. Fraenkel, H. Schubert, L. Beuchelt, F. Rougemont, L-H- Heyndenreich, K. Sternelle, R. Drommert y A. Neume-

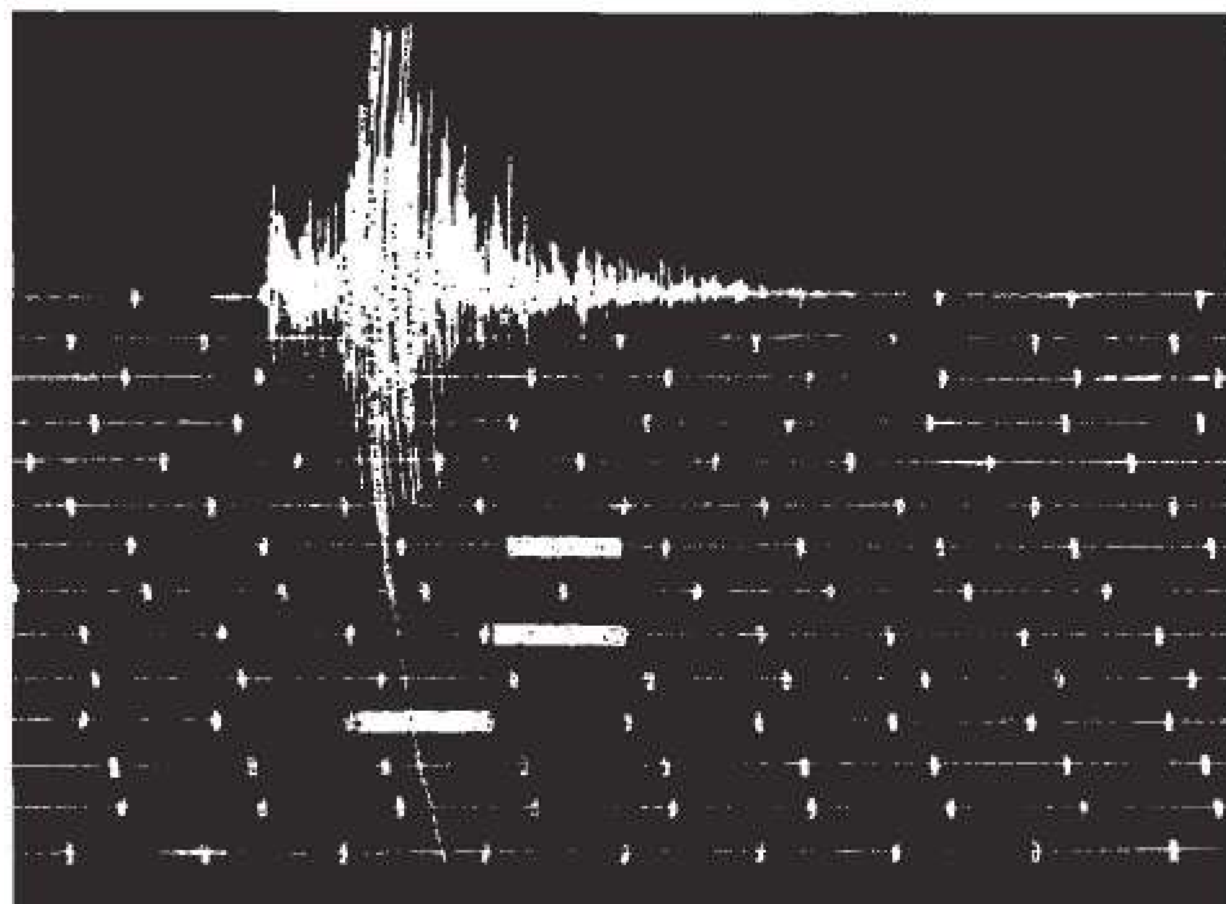
y dinámicos: *mnemische Wellen*, las olas, las agitaciones o, mejor, las «ondas mnémicas»[2].

La sintomatología del tiempo según Burckhardt, el juego temporal de las latencias y de las crisis, todo ello se expresa de ahora en adelante en una metáfora geológica que resulta, en el fondo, más inquietante: las oleadas, las ondas de la memoria atraviesan y afectan a un elemento –la cultura en su historia– que no es totalmente fluido, y es por eso por lo que hay tensiones, resistencias, síntomas, crisis, rupturas, catástrofes. El «acorde fundamental que se oye resonar sin cesar a través de la masa» del tiempo, como decía Burckhardt[3], ese «acorde» de las cosas supervivientes toma aquí la forma de una *onda* que hay que entender como *onda de choque* y como proceso de fractura. Ésa es la razón de que el rasgo ejemplar de la actividad histórica en Burckhardt y en Nietzsche asuma aquí la figura técnica de un aparato registrador de los movimientos invisibles de la tierra, el *sismógrafo*:

> «Debemos reconocer a Burckhardt y a Nietzsche como receptores de ondas mnémicas *(als Auffänger der mnemischen Wellen)* y comprender cómo la conciencia del mundo *(Weltbewusstsein)* afecta a cada uno de ellos de manera diferente. Debemos intentar que cada uno de ellos ilumine al otro y que esta reflexión nos ayude a comprender a un Burckhardt que sufre la prueba *(als Erleider)* de su propio oficio [de historiador]. Los dos son sismógrafos muy sensibles *(sehr empfindlichen Sismographen)* cuyas bases tiemblan cuando reciben y transmiten las ondas [de choque, de memoria]»[4].

Detengámonos por un instante en esta comparación técnica. En primer lugar, el sismógrafo es un aparato capaz de registrar *movimientos subterráneos* –movimientos invisibles, e incluso insensibles– cuya evolución intrínseca puede dar lugar a esas catástrofes devastadoras que son los terremotos (*fig.* 9). Fue a finales del siglo XIX cuando la sismología conoció sus desarrollos decisivos, apoyados por una mejora de las técnicas de registro gráfico[5]. Pero es la totalidad del campo fenoménico e «infra-fenoménico» –visible e invisible, sensible e insensible, físico y psíquico– lo que las ciencias de registro quieren marcar finalmente con sus trazas reveladoras. Posiblemente en ningún lugar hayan sido mejor sistematizadas las implicaciones y resultados de esta *episteme* del registro que en la obra de Étienne-Jules Marey sobre *El Método gráfico*, aparecida en 1878[6].

2 *Ibid.*, p. 86 (trad., p. 21).
3 J. Burckhardt, 1865-1885, p. 2.
4 A. Warburg, 1927e, p. 86 (trad., p. 21, modificada).
5 Cfr. J. F. J. Schmidt, 1879. F. de Montessus de Ballore, 1911, pp. 33-65.
6 É.-J. Marey, 1878.



9. Sismograma obtenido con un péndulo astático de Wiechert: temblor de tierra local (Chile). De F. de Montessus de Ballore, *La Sismologie moderne*, París, 1911, fig. 19 (detalle).

Es bien sabido que el nombre de Marey está ligado a los desarrollos de la cronofotografía[7]. En 1967 William Heckscher destacaba la analogía entre este acercamiento fotográfico al tiempo y al movimiento y la concepción warburgiana de la «vida en movimiento» *(bewetges Leben)* de las imágenes[8]. Más recientemente Philippe-Alain Michaud ha desarrollado esta analogía hasta en sus paradojas de deconstrucción figurativa: «[...] la figura no es ya concebida como una modificación o un estado, sino como la manifestación de una energía que se actualiza en un cuerpo [...]. El cuerpo del hombre con el botón de plata [en el experimento de Marey] desaparecía de la placa fotográfica lo mismo que el de la ninfa [en Warburg] desaparecía de la hoja de estudio para dejar sitio a otra figura, la de la energía en movimiento»[9] (*figs. 10-11*).

7 Cfr. M. Frizot (dir.), 1977. F. Dagognet, 1987. L. Mannoni, 1999.
8 W. S. Heckscher, 1967, pp. 254-255.
9 P.-A. Michaud, 1998a, pp. 86 y 88.



10. Étienne-Jules Marey, *Movimientos de chapoteos visualizados por pastillas brillantes en suspensión en un líquido, y corriente de agua que encuentra un plano*, 1892-1893. Cronofotografía sobre placa fija. París, Collège de France.

Ahora bien, esta *fórmula del movimiento disociada de toda representación del cuerpo* no es sólo una *consecuencia* estética del método cronofotográfico, sino también, literalmente, un retorno a lo que Marey había elaborado en otro tiempo –antes de recurrir a la fotografía– como «método gráfico» en general. Desde el punto de vista metodológico, la cronofotografía sería no tanto una prolongación de la fotografía en dirección al movimiento (en lo que se suele ver algo así como una prehistoria del cine) cuanto un caso particular, ópticamente mediatizado, de esa *cronografía* –esa escritura o «inscripción del tiempo»– cuyos instrumentos buscaba Marey ya desde sus primeros trabajos[10]. En 1866, en el marco de una serie de experimentos sobre la fisiología animal, Marey había intentado definir la que podría ser la «forma real», como él decía, de un espasmo muscular: había que «determinarla gráficamente» por medio de aparatos de registro equivalentes a lo que sería un *sismógrafo del cuerpo humano*, un instrumento capaz de proporcionar la inscripción, la *grafía*, de los «tiempos» y de los movimientos más sutiles del organismo vivo[11].

10 É.-J. Marey, 1868, p. V. *Id.*, 1885. *Id.*, 1894, p. V.



11. Étienne-Jules Marey, *Trayectoria estereoscópica de un punto brillante colocado al nivel de las vértebras lumbares de un hombre que se aleja del aparato fotográfico*, 1894. Cronofotografía sobre placa fija. De É.-J. Marey, *Le Mouvement*, Paris, 1894.

El «método gráfico» fue definido por Marey en un principio como el mejor «modo de representación de los fenómenos»[12]. Pero enseguida nos damos cuenta de que este «modo de inscripción», como él dice, implica una paradoja en la que la noción misma de lo representable termina por escindirse, por disociarse en dos vertientes complementarias. Por un lado, el «cronograma» es una *fórmula*: transpuesta, abstracta, procede de lo *gráfico* en el sentido más corriente del término, que remite al trazado de una pura relación entre dos o más variables mediante una línea que une «puntos característicos». En cuanto que fórmula, el cronograma sería, por tanto, meta-representacional, indirecto, puramente simbólico.

Pero, por otro lado, Marey exige mucho más de su método gráfico: quiere, nos dice, que sea un «modo de expresión directa» de los fenómenos mismos[13]. Será necesario, pues, que los «puntos característicos» –por naturaleza separados, discretos, discontinuos– lleguen a abrazar el *continuum* temporal del movimiento. El estatus de simple fórmula se modifica desde el momento en que se pone a punto la «inscripción del estado del cuerpo en cada instante de su cambio de estado»: desde que puede ser producido

12 *Id.*, 1868, p. 81.
13 *Id.*, 1878, pp. 1-46.

ın *gráfico continuo*. Basta para ello con desarrollar una tecnología de los «aparatos registradores de indicación continua»[14]. Franquear esta etapa es nventar la *cronografía* como tal, es decir, la «transmisión del movimiento a a punta que inscribe su duración» sobre el rollo –que en el siglo XIX se contentaban con ennegrecer al humo– del aparato registrador[15]. La palabra «transmisión» es capital: hace de la *fórmula*, entidad meta-representacional, un *index* infra-representacional, una prolongación física, una transferencia directa del movimiento en tiempo real.

He aquí lo esencial de esta problemática: que la formulación abstracta, en cuanto que tal, esté *también* en relación directa con el fenómeno al que no representa exactamente sino que más bien acompaña, «transmite» táctilmente, «inscribe» y «expresa», todo a la vez. Señalemos ya desde ahora que volveremos a encontrar esa misma polaridad en las nociones warburgianas de *Pathosformel* y de *Dynamogramm*. Supone una concepción energética y dinámica del trazado, como una prolongación refleja –aunque mediatizada por un *estilo*, término que debe entenderse tanto en su sentido técnico como en el estético– de los movimientos orgánicos. Supone igualmente una ampliación considerable del *campo del registro gráfico*: el sismógrafo de que habla Warburg no es más que uno de esos «aparatos inscriptores del movimiento» cuyo sistema elaboró meticulosamente Marey: pantógrafos, harmiógrafos, acelerógrafos, odógrafos, miógrafos, neumógrafos, cardiógrafos, reógrafos, hemodromógrafos, limnógrafos, quimiógrafos, termógrafos, esfigmógrafos y otros polígrafos... todos estos aparatos descritos por Marey tenían como función restituir el *trazo de temporalidad* de los fenómenos menos fáciles de observar, desde la propagación de las ondas líquidas hasta los fenómenos del temblor, la deglución o la articulación fonemática[16].

Aun siendo el «caso» de una especie técnica muy difundida en el siglo XIX, la comparación introducida por Warburg resulta ser, sin embargo, muy específica: el gran historiador –Burckhardt o Nietzsche– no es, según él, comparable a cualquier «polígrafo» o «cronógrafo» bien intencionado. Warburg habla de *sismógrafo* porque el tiempo no es ya para él lo que había sido para Marey: no es una magnitud cualquiera, no es la variable necesaria y continua de todo fenómeno, sino algo mucho más misterioso –difícil de aprehender como tal– y temible al mismo tiempo. Cuando Warburg utiliza la comparación del *dinamógrafo*, es para indicar el carácter complejo de los

14 *Id.*, 1868, p. 105.
15 *Id.*, 1894, p. 4.



12. Miograma de una histérica: sacudida muscular durante el estado de sonambulismo. De P. Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie*, Paris, 1885, p. 642.

movimientos a analizar en la historia de las imágenes: no son, en absoluto, reducibles a un aspecto; ponen en juego *fuerzas* y, por tanto, *formas dinámicas*. Ésa es la razón de que, en historia del arte, sea preciso continuar reflexionando sobre los modelos biológicos y psíquicos –comenzando por los de la «vida» *(Leben)* y la «supervivencia» *(Nachleben)*–. Y cuando Warburg habla, como hizo en el seminario de 1927, de *sismógrafo*, es para indicar el carácter, muy amenazador en el fondo, de esta «vida histórica».

¿De qué amenaza se trata? El tiempo nos coloca siempre al borde de abismos que la mayor parte de las veces no vemos. El historiador-sismógrafo no es el simple descriptor de los *movimientos visibles* que tienen lugar aquí y allá, sino, sobre todo, el inscriptor y transmisor de los *movimientos invisibles* que

ıbreviven, que se traman sobre nuestro suelo, que se cruzan, que esperan el .omento –inesperado para nosotros– de manifestarse repentinamente. No casual que Burckhardt se viese obligado a hablar de una «patología» y de na «sintomatología» del tiempo: el historiador de la cultura debe estar a escucha de éstas como el sismógrafo de Schmidt está a la escucha de los ıovimientos de la corteza terrestre y el dinamógrafo de Charcot del cuerpo istérico sumido en un estado de «supervivencia» sonámbula a la espera, en *aura hysterica* de su crisis, de su propio seísmo[17] (*fig.* 12).

En realidad, la amenaza es doble. Por una parte el historiador-sismó-ˀafo registra táctilmente los síntomas del tiempo, repercutiendo su *estilo* las braciones y las ondas de choque y transmitiéndolas después ópticamente sobre el rollo de inscripción– para la mirada de otros. Ello implica un ɔnocimiento de los síntomas, un conocimiento «a contragolpe», que istingue al saber histórico así concebido de toda certeza positivista. Pero, ɔr otro lado, Warburg insiste en decir que el seísmo del tiempo afecta al ropio aparato inscriptor: cuando sobrevienen –o *subvienen*– las ondas del empo, el «muy sensible sismógrafo» tiembla sobre su base. Transmite, ues, el seísmo al exterior como *conocimiento del síntoma*, «patología del empo» hecha legible para otros. Pero lo transmite igualmente al interior e sí mismo como *experiencia del síntoma*, como «empatía del tiempo» en la ue corre el riesgo de perderse. Tal sería la dialéctica de la imagen pro-uesta aquí por Aby Warburg para hacer justicia a los «riesgos del oficio» e historiador.

Cfr. P. Regnard y P. Richer, 1878, pp. 641-661. P. Richer, 1881, pp. 537-658. G. Didi-Huberman, 1982, pp. 84-112 y 172-182

ZEITLINIE: EL HISTORIADOR AL BORDE DE LOS ABISMOS

Es a partir de ese punto donde los *estilos* respectivos de Warburg y de Nietzsche son diferenciados por Warburg, en una nueva polaridad. Por un lado vibra el sismógrafo Burckhardt: recibe las ondas del tiempo pasado *(die Wellen aus der Region der Vergangenheit)* y experimenta todas su amenazas. Pero, al vibrar, desplaza y abre todo el saber histórico: deja que aparezcan nuevas regiones de la historia, «trozos de vida elemental» *(Stücke elementaren Leben)* que transcribe escrupulosamente y que transformarán, a fin de cuentas, toda nuestra visión de la historia en general y del Renacimiento en particular. Pero, mientras vibra, evita romperse: se protege como puede de la experiencia telúrica del tiempo, rechaza la empatía, trata de conservar su «plena conciencia» *(volles Bewusstein)*. Conjura, por tanto, los espectros de la supervivencia, aleja la amenaza, se convierte en campeón de las Luces *(Aufklärer)*. No aspira, en el fondo, más que a ser el inteligente nigromante *(Nekromant)* del pasado. Preserva su estabilidad mortificando su capacidad de experiencia y permaneciendo, en vida, como el «modesto enseñante» *(einfacher Lehrer)* de una universidad de Basilea[18].

Cuando vibra el sismógrafo Nietzsche todo se pone a vacilar, todo tiembla fuertemente: Nietzsche recibe de frente las oleadas del tiempo, se involucra en ellas con exceso y termina por ahogarse en su interior. Pero se abre –se crucifica– con ellas, y, por tanto, se rompe, sin estar protegido por ninguna experiencia, despreciando el preservar su «plena conciencia»,

18 A. Warburg, 1927e, pp. 86-87 (trad., p. 21).

convocando a todos los espectros y todas las amenazas, renunciando a la inteligencia de las Luces y a la transformación del saber. Toda la parte central del seminario de Warburg estará dedicada a la descripción minuciosa de los acontecimientos de Turín que vieron al filósofo caer en la locura. Warburg concluirá que Nietzsche representa un tipo de profeta opuesto al de Burckhardt: «[...] el tipo del nabi *(Typus eines Nabi)*, el profeta antiguo que corre a través de las calles, se rasga las vestiduras, aúlla de dolor»[19]. El sismógrafo apenas habrá tenido tiempo de inscribir la sentencia del tiempo cuando ya vuela en pedazos.

Todo ello fascina a Warburg, que sabe por experiencia lo que significa caer en la locura. Pero le fascina todavía más el hecho de que esta *oposición* estilística entre «dos tipos de videntes» *(Sehertypus)* pueda tomar la forma de un nudo tan apretado que constituya una sola entidad en la que se diría que está toda la dificultad del trabajo –la «psicotécnica» *(Psychotechnik)*, como dice– del historiador. Nietzsche, señala, estuvo siempre *apegado* a Burckhardt; su relación fue tan constante que se hizo distante, tan necesaria que se hizo imposible[20]. El filósofo, en efecto, jamás desmintió su deferencia hacia este excesivamente modesto historiador al que consideraba como uno de sus únicos «maestros». Compartía con él algunas opiniones esenciales sobre los griegos –y sobre el destino de la Antigüedad en general–, sobre la noción de cultura, sobre la manera de practicar la historia, sobre la necesaria soledad del pensador lejos del mundo académico (comparado por Burckhardt con una jauría de perros que no cesan de reunirse para olerse unos a otros); se situaba, con Burckhardt, entre los que «se mantienen aparte por desesperación»[21]. Algo que el propio Warburg podrá comprender muy bien.

Tenía veintiséis años cuando envió a Burckhardt su tesis sobre Botticelli. A la misma edad Nietzsche había seguido el seminario del historiador de Basilea con un entusiasmo que le llevó a escribir: «Sigo cada semana su curso de una hora sobre el estudio de la historia [las futuras *Consideraciones sobre la historia universal*] y creo ser el único de sus sesenta oyentes que comprende el curso extrañamente sinuoso y quebrado de sus pensamientos profundos cuando la cuestión se hace espinosa. Es la primera vez que

19 *Ibid.*, p. 87 (trad., p. 22, modificada).

20 Sobre las relaciones entre Nietzsche y Burckahrdt, Cfr. K. Löwith, 1936, pp. 44-90. A. von Martin, 1945. E. Salin, 1948. *Id.*, 1959. C. Andler, 1958, I, pp. 181-227, 327-362. C.P. Janz, 1978-1979, I, pp. 285-290, 378-380; II, pp. 39-41, 256-258, 335-337; III, pp. 257-259, 419-429.

21 C. Andler, 1958, I, pp. 181-183.

encuentro placer en una conferencia, pero hay que decir que es de un género que sería el mío si tuviera algunos años más»[22]. Más tarde Nietzsche enviará todos sus libros a Burckhardt, quien los recibía con una mezcla curiosa de distanciamiento y de excesiva modestia, argumentando su incapacidad para «reflexionar sobre las causas», maravillándose de la «libertad de espíritu» del filósofo, dudando –dice– de haber alguna vez «penetrado como usted en el templo del pensamiento» y considerando, en suma, todo este pensamiento como «muy por encima de [su] pobre cabeza», etc[23].

Pese a no tener acceso a la correspondencia privada entre Burckhardt y Nietzsche, Warburg comprendió muy bien que este distanciamiento era en sí mismo una respuesta, un retroceso del historiador prudente ante la catástrofe, ante el hundimiento *(Zusammenbruch)* que amenazaba a su joven amigo. Tal es la impresión que se obtiene cuando se lee hoy este seminario de 1927: Nietzsche habría comprendido, desde Turín, que el sismógrafo de Basilea ya había registrado todos los movimientos de su propio subsuelo psíquico. ¿Cómo explicar, si no, el hecho de que fuera a Burckhardt a quien Nietzsche, después de su seismo, pensó llamar en su ayuda?

> «[Turín, 4 de enero de 1889]
>
> A mi venerado Jacob Burckhardt,
> Ésta es la pequeña broma por la cual me perdono el aburrimiento de haber creado un mundo. Ahora es usted –eres tú– nuestro grande, grandísimo maestro, puesto que yo, con Ariadna, sólo he de ser la dorada balanza de todas las cosas, por todas partes tenemos seres que se encuentran por encima de nosotros.
>
> Dyonisos
>
> [...]
>
> [Turín, 6 de enero de 1889]
>
> Querido Señor Profesor,
> Preferiría con mucho ser profesor en Basilea que Dios, pero no me he atrevido a llevar mi egoísmo privado tan lejos como para desatender por su causa

22 F. Nietzsche, 1869-1872, pp. 494-495 (carta a Gersdorff de 6 de noviembre de 1870).
23 J. Burckahrdt, 1874-1886, pp. 158-159, 187, 208-209, 211-212 (cartas a Nietzsche de 25 de febrero de 1874, 5 de abril de 1879, 13 de septiembre de 1882 y 26 de septiembre de 1886).

> la creación del mundo. Como usted sabe, de alguna manera hay que saber hacer sacrificios, en cualquier lugar donde uno viva [...]. Como estoy condenado a divertir a la próxima eternidad con malas farsas, tengo aquí un escritorio que, a decir verdad, no deja nada que desear [...]. Escuche mis dos primeras malas farsas: no tome demasiado en serio el caso Prado. Yo soy Prado, soy también el padre de Prado, y me atrevo a decir que soy también Lesseps. [...] También soy Chambige –otro criminal honesto–. Segunda farsa: saludo a los inmortales [...]. Lo que resulta desagradable y embarazoso para mi modestia es que, en el fondo, yo soy cada nombre de la historia. [...] Este invierno, vestido de la forma más miserable, he asistido dos veces a mi entierro, primero como conde Robilant (no, es mi hijo, en la medida en que yo soy Carlo Alberto, infiel a mi naturaleza), pero yo mismo era Antonelli. Querido señor Profesor, debería usted ver este edificio [...], es a usted a quien corresponde la crítica, y yo se la agradezco sin poder prometerle que sacaré provecho de ella. Nosotros, los artistas, somos inenseñables. [...] Con todo mi afecto, su
>
> Nietzsche»[24].

Warburg no tuvo la posibilidad de citar estas cartas, que creía perdidas, pero relata casi hora por hora –algo muy extraño en el contexto de un seminario sobre el método en historia del arte– los acontecimientos que siguieron a la recepción por Burckhardt de estas llamadas delirantes: el anciano profesor corriendo a casa de Overbeck para informarle de la situación, éste partiendo hacia Turín y hallando a Nietzsche postrado en un estado de «hundimiento completo» (*vollständiger Zusammenbruch*)[25]. Hay, sin embargo, un detalle importante que Warburg omite: a su regreso de Turín, Nietzsche fue atendido por el gran psiquiatra Otto Ludwig Binswanger[26], tío de aquel otro psiquiatra que, entre 1921 y 1924, consagrará sus propios esfuerzos terapéuticos al genial historiador del arte en «estado de hundimiento completo».

Es probable que en Kreuzlingen llegara a oídos de Warburg algo sobre los principales aspectos clínicos de su ilustre predecesor: los «fantasmas luminosos» que llenaban su habitación, los dioses antiguos repentina-

24 F. Nietzsche, 1889b, pp. 139 y 150-152 (cartas a Burckhardt de 4 y 6 de enero de 1889).

25 A. Warburg, 1927e, p. 87 (trad., p. 22).

26 Cfr. C. Andler, 1958, II, pp. 616-619. C.P. Janz, 1978-1979, III, pp. 417-438. Otto Ludwig Binswanger (1852-1929), profesor en Jena, escribió sobre la epilepsia, la histeria, el «delirio moral» y el régimen de los alienados en la institución de asilo. Cfr. L. O. Binswanger, 1886-1890, 1896 y 1899.

mente resucitados e incluso esa fuerza de *empatía* desarrollada hasta el *animismo*, hasta el *demonismo*: «Entre los objetos y él, escribe Charles Andler, no había ya separación. Le había sido dado un poder total sobre la materia y sobre los espíritus. Sabía transformarse en ellos por magia»[27]. ¿Cómo no relacionar estos aspectos, por dispersos e incompletos que fuesen, con todo lo que Warburg mismo experimentará de la locura –esas *supervivencias demoníacas*, ese *animismo de las imágenes* esas *empatías motrices* a las que incorporaba, por así decirlo, las supersticiones y las *Pathosformeln* antiguas cuya historia y cuyas supervivencias en la cultura occidental tan bien había estudiado[28]?

¿Cómo no sorprenderse, igualmente, por ese *paso al acto de las supervivencias* que se produce en el delirio mismo de Nietzsche? En su carta a Burckhardt del 6 de enero de 1889 descubrimos que el filósofo termina por identificarse, simultáneamente, con Dios, el inmortal creador del mundo, y con Chambige, un oscuro criminal recientemente condenado a muerte; con Lesseps y con Carlo Alberto, por no hablar de Prado –otro asesino–, Antonelli o el conde Robilant... Poco importa la cantidad de los nombres proferidos: lo que cuenta es que Nietzsche, que ha firmado su carta precedente como «Dyonisos», reivindica ser «cada nombre de la historia». Descomponiendo cualquier genealogía natural, pretende asumir, *incorporar toda la genealogía*, aunque para ello tenga que convertirse en el fantasma de sí mismo. Mucho más tarde Antonin Artaud escribirá cosas parecidas en *Ci-gît*, texto escrito como consecuencia de un viaje al México indio[29]. ¿Qué es, pues, todo esto sino una radicalización psicótica –un rechazo de latencia, con todas las temporalidades colocadas juntas en el mismo plano de inscripción– de ese *Nachleben* tan pacientemente elaborado por Warburg en el contexto de una historia de las imágenes? ¿Qué es esto sino un caso extremo para la hipótesis del sismógrafo?

Antes incluso de verificar el impacto de las lecturas nietzscheanas sobre los modelos warburgianos de temporalidad, hay que comprender la apuesta *crítica*, y hasta estructural, de un relato de *crisis* dado como conclusión de este seminario sobre Burckhardt y sobre el *método* histórico. Del mismo modo que la incorporación genealógica, en Nietzsche como delirio, no se puede disociar de su crítica de la historia y de su paciente elaboración del tiempo a través de conceptos tales como la genealogía o el eterno retorno, la incorporación fantasmática –o «demoníaca», o «anímica»– en Warburg no se

27 C. Andler, 1958, II, p. 613.
28 Cfr. M. Diers, 1979, pp. 5-14, J. L. Koerner, 1997, pp. 30-38.
29 Cfr. A. Artaud, 1948, pp. 77, 84 y 88-89.

puede disociar de su propia crítica de la historia del arte y de su paciente elaboración del tiempo a través de conceptos tales como la supervivencia o el Renacimiento. Warburg relata minuciosamente los episodios de Turín porque ilustran, a sus ojos, una consecuencia posible del trabajo del historiador —una consecuencia cuyas ondas de choque había experimentado él mismo desde el desencadenamiento de la primera guerra mundial—: demasiado sensible, el sismógrafo empieza a registrar sin parar, ondas sobre ondas, todo a la vez, ondas lejanas sobre ondas recientes y, al final, entrelaza caóticamente, con su estilo exasperado, las supervivencias superpuestas de cada fantasma, de cada nombre de la historia». Después, se rompe.

Designemos esto con el término forjado por el propio Warburg: un modelo *psicotécnico* de la actividad historiadora, propuesto aquí bajo la doble figura del sismógrafo Burckhardt y del sismógrafo Nietzsche. El sismógrafo Burckhardt recibe las ondas de choque y las inscribe escrupulosa y pacientemente; si las resiste, si «soporta el choque», como se dice, es porque conserva una especie de prudencia —esa famosa *sofrosine* de los griegos, de la que Warburg tan a menudo habla—, una *distancia* con respecto a los choques que registra. Ello es posible también porque construye su pensamiento piedra a piedra, porque hay en su actividad de historiador algo *arquitectónico*; su pensamiento es como una torre que se eleva. Hace visible la obra del tiempo y a la vez se resguarda contra sus efectos devastadores, que Warburg —como el «psico-historiador» que es— optará por llamar lo «demoníaco».

«Uno siente el aliento demoníaco del demonio de la destrucción *(der den dämonischen Hauch des Vernichtungsdämons fühlt)* y se retira a una torre, el otro quiere hacer causa común con él»[30]. Uno (Burckhardt) ha elegido la distancia, otro (Nietzsche) opta por ser alcanzado. Uno ha elegido transformar el saber enseñándolo —«sin exigir nada», dice Warburg: posición a un tiempo modesta y prudente—. El otro ha optado por transformar el saber, lo que exige de todas sus fuerzas: posición ambiciosa y desesperada. Uno ofrece *fórmulas* para la historia, el otro repercute el *pathos* del tiempo. Warburg, por su parte, ve en esta polaridad la misma que Nietzsche había reconocido en *El nacimiento de la tragedia*: el *arquitecto* será, así, calificado de «apolíneo» y el otro —cuyo *pathos* sugiere a Warburg una comparación con el *escultor* Agostino di Duccio— será definido, por supuesto, como «dionisíaco». Esta calificación no es solamente tipológica: permite indicar también que el propio historiador de la cultura occidental encarna, en la polaridad

30 A. Warburg, 1927e, p. 87 (trad., p. 22, modificada).

de su propio método, esta «supervivencia de los dioses antiguos» cuyos destinos se encarga de interpretar.

No hay ninguna duda de que esta polaridad *metodológica* –presentada como tal en el marco del seminario de 1927– asume además en Warburg una dimensión *autobiográfica*. El binomio Burckhardt-Nietzsche se nos presenta, desde este punto de vista, como la fórmula dinamográfica de un autorretrato. En primer lugar, Warburg se ha presentado explícitamente como un sismógrafo burkchardtiano: un historiador de la cultura, un captador de las «patologías del tiempo» –latencias y crisis mezcladas–, un investigador dominado por la «abnegación científica» *(wissenschaftliche Selbsverleugnung)*, un pensador atento a la unidad de los «problemas fundamentales», un sabio atento a la especificidad de los objetos singulares. Un paciente coleccionista de fichas, libros e imágenes, de materiales, de hechos y de formas; un filólogo abierto a las impurezas del tiempo, a los continentes negros, a los síntomas percibidos como los «residuos vitales» de la historia. La torre que ha construido –a saber, la vertiginosa *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*– se convertía en el receptáculo visual de todos los síntomas y de todos los seísmos del tiempo, de los que trataba pacientemente de restituir tanto saber como fuese posible.

Pero el propio Warburg se comportó, de un modo manifiestamente convulsivo frente a las convulsiones en que se vio sumida toda Europa en 1914, como un sismógrafo que vacilaba y amenazaba con volar en pedazos. El exégeta de las «supervivencias de la Antigüedad» forma parte, evidentemente, de esos grandes pensadores de la historia –pienso en Nietzsche, pero también en Walter Benjamin, Carl Einstein o Marc Bloch– directamente afectados, *alcanzados por la historia*, devorados por ella. Es un vértigo simétrico al de la torre: un vértigo del hundimiento, donde cada hecho, cada forma, cada continente negro, se convierte en una prueba para el saber y para el sabio mismo. Un vértigo en el que el *saber sobre el síntoma* se convierte en *síntoma del saber*, es decir, en una amenaza directa para el inventor de ese saber.

Resulta significativo, desde este punto de vista, que el «autorretrato del historiador como sismógrafo» fuese introducido –o, en todo caso, desarrollado– por Warburg desde el fondo mismo de su experiencia psicótica. Vemos cómo, en sus notas para la conferencia de Kreuzlingen en 1923, reivindica la imagen del sismógrafo. Recurrirá de nuevo a ella en 1927, en otro contexto autobiográfico en el que ya no se trata sólo del viaje al territorio de los indios Hopi sino, en adelante, del «viaje de [su] vida» en general:

«Lo que he visto y vivido no da sino la apariencia superficial de las cosas de las que tengo ahora derecho a hablar, si comienzo por decir que el problema insoluble que plantean ha pesado sobre mi alma de manera tan opresiva que jamás me habría atrevido a expresarme como científico sobre este tema en la época en que estaba sano. Pero ahora, en 1923, en Kreuzlingen, en un establecimiento cerrado en el que tengo la impresión de ser un sismógrafo fabricado con trozos de madera de una planta trasplantada de Oriente a la llanura nutricia de Alemania del Norte y sobre la que se haya injertado una rama procedente de Italia, dejo que salgan de mí los signos que he recibido, porque, en esta época de naufragio caótico, cada uno, por débil que sea, tiene el deber de reforzar la voluntad organizadora cósmica. [...] Si rememoro el viaje de mi vida, me parece que mi misión es funcionar como un sismógrafo del alma sobre la línea divisoria entre las culturas [...] para conocer la vida en su tensión entre los dos polos que son la energía natural, instintiva y pagana, y la inteligencia organizada»[31].

Es igualmente significativo el hecho de que en algunas ocasiones Warburg produjera, *trazara* para sí mismo, tales «sismógrafos del tiempo». En el transcurso de su excursión a la Mesa Verde (Colorado), entre el 5 y el 8 de diciembre de 1895, reflejó en su diario las dificultades de la marcha por un relieve tan hostil y atormentado como la angustia creciente que le dominaba:

«Neumonía (mi fobia) [...] Caminamos, caminamos, Cliff Dwelling Canion [...] Silencio. Caminamos. Cielo del atardecer. Mirando a derecha e izquierda [...]. La oscuridad se instala. Esperamos. 'He ahí algo para su experiencia de europeo. Ha. Ha'»[32].

Este texto va acompañado de un dibujo que se puede leer a la vez desde el ángulo de una sobredeterminación espacial y desde el de una sobredeterminación temporal (*fig. 13*). Es una representación cartográfica –a partir de un libro de Gustav Nordenskiöld sobre la Mesa Verde– del territorio recorrido, con su relieve excavado por cañones arborescentes. Se parece casi a un laberinto o a una red de bronquios, como un recorrido obligado en la angustia de un espacio exterior la fobia de un espacio interior. Pero, sobre todo, traduce la superposición, la sobreimpresión de dos ritmos o dos reinos del tiempo: por una parte, el mapa representa, en cuanto que tal, el resultado de una duración inmensa, la del trabajo geológico. Cada rasgo,

31 A. Warburg, 1923b, p. 258. *Id.*, 1927d, p. 282.

13. Aby Warburg, *Mesa Verde, 5 de diciembre de 1895.*
Dibujo a lápiz y tinta tomado de un conjunto de papeles titulado *América* (1894-1897).
Londres, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

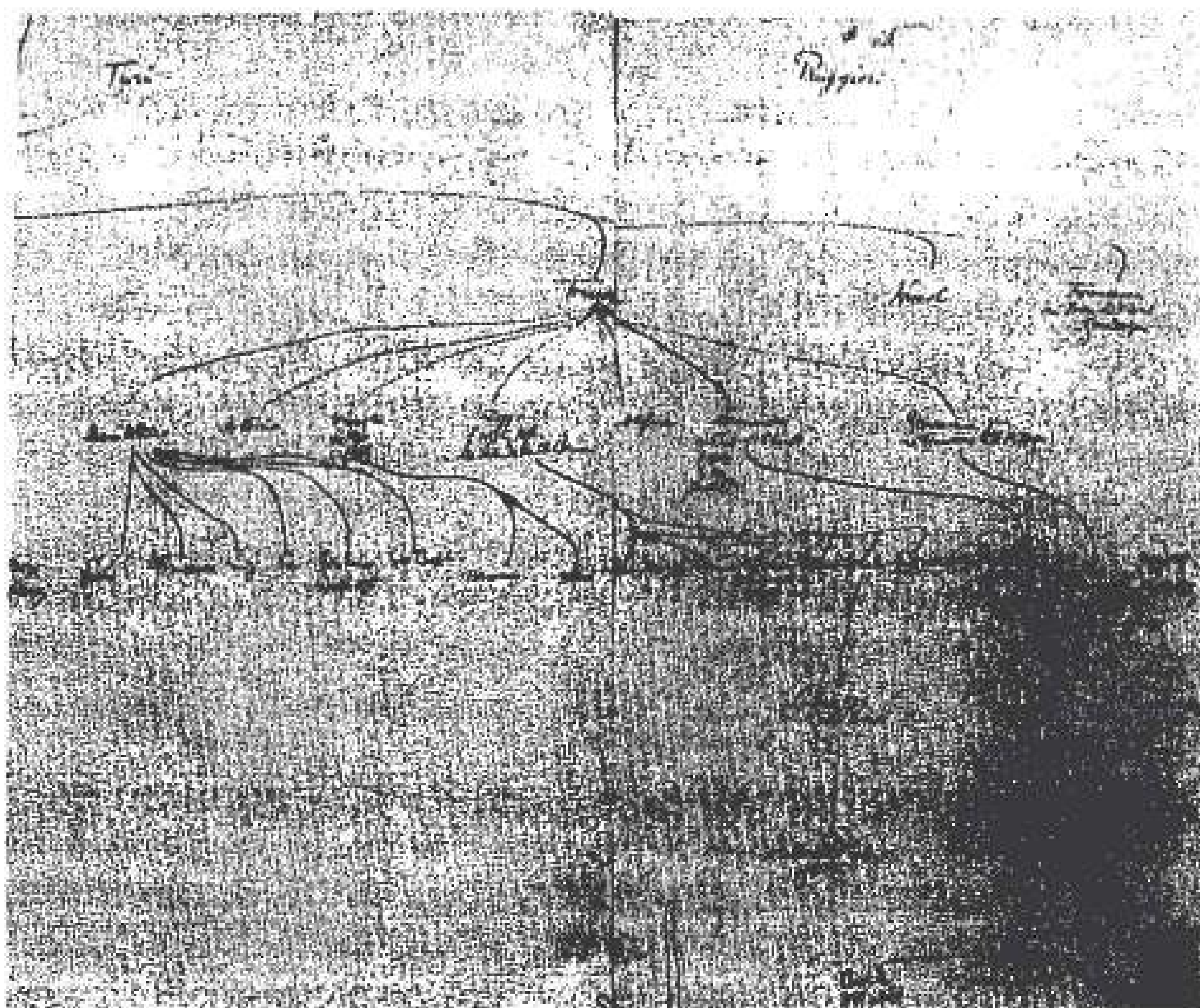
cada relieve, cada vena, corresponden al curso de un río infinitamente lento, el de las erosiones, que habrán pasado —pero nadie puede decir cuándo— por episodios sísmicos o volcánicos en número incierto... Por otra parte, el dibujo de Warburg consigna el tiempo microscópico de su propio caminar, por largo que a él le pareciera: las paradas, los vivacs e incluso las comidas. Un dibujo simplemente *anacrónico*, al reunir en un mismo plano de inscripción el tiempo personal, casi anecdótico, de una excursión a pequeña escala y el tiempo impersonal, gigantesco, de una ero-sión a gran escala.

Años más tarde ocurrirá lo mismo con la primera lámina del atlas *Mnemosyne*, en la que Warburg optó por superponer una antigua representación del cielo –con sus constelaciones zoomorfas o antropomorfas–, un esquema de los principales lugares de «migración de los símbolos» cosmológicos –desde Oriente Medio hasta el Norte de Europa– y, finalmente, el árbol genealógico, trazado por su propia mano, de la familia Tornabuoni (*fig.* 14). Para él, el trazado genealógico conjuga dos ritmos diferentes de temporalidad: la larga duración de la transmisión del apellido y la corta duración de los individuos que lo llevan. El contexto astronómico y astrológico no hace aquí más que acentuar esta anacronía, porque ésta plantea la relación entre escalas heterogéneas, relación sobre la cual se basa la práctica misma de la astrología, que tanto fascinó a Warburg: un tiempo desmesurado, el de las revoluciones celestes, que hay que conjugar a toda costa –para hacerle servir de intérprete– con el tiempo puntual, con el presente inquieto de los destinos privados.

Incluso cuando Warburg vuelve a trazar para sí mismo el esquema de sus peregrinaciones, de su «geografía cultural» –Hamburgo, Estrasburgo, donde estudia, Arizona y, por supuesto, Florencia– es de nuevo algo así como un *dinamograma* lo que sale de su pluma, de su «estilo»: nudo en espiral que avanza, rayado, tachón, retorno del trazo, bifurcación repentina... Todas las etapas, todos los tiempos de una vida se aprietan para formar el arabesco nervioso de un trazado fatal ejecutado, como todo acto reminiscente, como todo acto adivinatorio, en algunos instantes (*fig.* 15)[33].

Tales serían, pues, los *dinamogramas* o los *sismogramas* del historiador, del pensador: trazados que tienen que ver, a la vez, con la *fórmula* y con el *pathos*, con el esquema abstracto y con la repercusión táctil. Esta doble capacidad –abstracción ideal y reacción corporal, es decir, rítmica– les es necesaria para dar cuenta de los movimientos invisibles, o episodicamente visibles, que fomenta el síntoma entre latencias y crisis, entre *supervivencias* y *sobreveniencias*. El propio Nietzsche, en sus *Fragmentos inéditos*, se entrega a veces a tales trazados. Retendremos un solo ejemplo, que no deja de presentar analogías con los gráficos warburgianos. Se trata de una hoja escrita en primavera de 1873 y en la que se busca ya, probablemente, una expresión del eterno retorno (*fig.* 16).

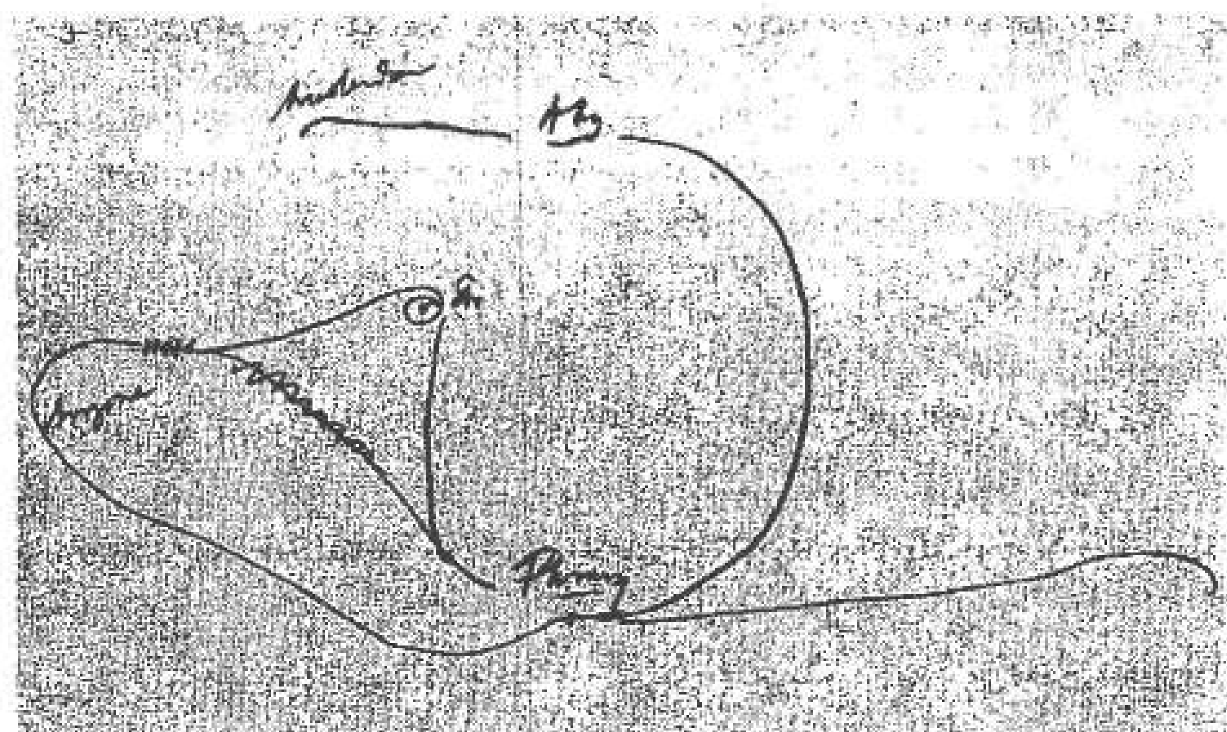
El problema –en sí mismo muy warburgiano– planteado en este fragmento es el del «movimiento en el *tiempo*». ¿Cuál es, se pregunta Nietzs-



14. Aby Warburg, *Árbol genealógico de la familia Tornabuoni*.
Dibujo a tinta incluido en la lámina «A» del atlas *Mnemosyne* (1927-1929). Londres, The Warburg Institute. Foto The Warburg Institute.

che, el estatuto de la *acción*? «Toda acción debe recorrer un cierto camino», lo que supone un *movimiento*. Y, más aún, «le hace falta tiempo»[34]. No un tiempo *a priori*, un tiempo-marco de la acción, sino su dinámica misma de «fuerza actuante». Por un lado, pues, el tiempo será pensado como *fuerza*; y la fuerza, a la inversa, será pensada según el tiempo, la no-permanencia: «El tiempo prueba que una fuerza está absolutamente desprovista de permanencia»[35]. En el planteamiento de la relación entre tiempo y movimiento, Nietzsche opta aquí por no reducir la dimensión temporal a las leyes obvias —físicas— del movimiento, que es lo que hubiera propuesto, por ejemplo, Marey; por el contrario, plantea la cuestión del movimiento a partir de una *contradicción* entre el espacio y el tiempo: «Tra-

34 F. Nietzsche, 1872-1874, p. 315 (fragmento XXVI, 12).

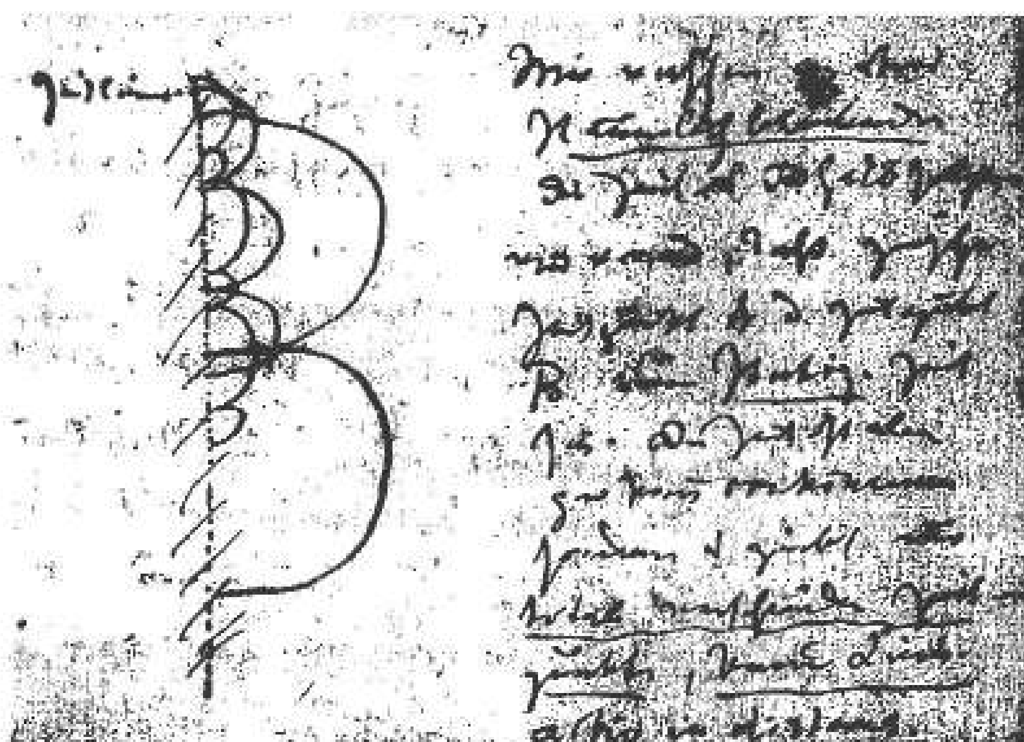


15. Aby Warburg, *Esquema de una geografía personal*, 1928. Dibujo a lápiz. Londres, The Warburg Institute. Foto The Warburg Institute.

ducir todas las leyes cinéticas a relaciones temporales. [...] El movimiento está trabajado por esta contradicción, que se construye según las leyes del espacio y, por el hecho de que presupone el tiempo, produce al mismo tiempo esas leyes imposibles, es decir, que simultáneamente es y no es»[36].

¿Traducir el movimiento a relaciones temporales? ¿Enunciar las relaciones temporales como fuerzas actuantes? Habrá bastado con plantear esas exigencias para ver imponerse la *diferencia en la repetición* o, para hablar de manera menos deleuziana, la discontinuidad en el tiempo. Y habrá bastado con introducir la discontinuidad –desde el punto de vista de la «acción a distancia»– para implicar toda una concepción del tiempo dominada ya por movimientos de fantasmas y movimientos de síntomas. Ello pasa, en primer lugar, por el proyecto «sismográfico», si puedo expresarlo así, de pensar conjuntamente la *diferencia*, la *distancia* y el *ritmo*:

> «Sólo pueden actuar fuerzas absolutamente modificables, fuerzas que no sigan siendo ni por un instante idénticas a sí mismas. Todas las fuerzas no son sino una *función del tiempo*.



16. Friedrich Nietzsche, *Esquema dinámico del tiempo*, primavera de 1873. Dibujo a tinta tomado de los *Fragmentos póstumos*, 26 [12] = U I 5b. Weimar, Nietzsche Archiv. Foto Nietzsche Archiv.

1. Una acción entre momentos consecutivos es *imposible*, porque dos puntos temporales consecutivos coincidirían. Toda acción es, pues, *actio in distans*, es decir, que efectúa un salto.
2. Cómo es posible una acción de este tipo *in distans*, no lo sabemos en absoluto.
3. Los diferentes grados de velocidad están inscritos en la naturaleza misma de este tipo de acción. Es decir, que las fuerzas, como funciones del tiempo, se manifiestan en las relaciones de puntos temporales próximos o lejanos, a saber, rápida o lentamente. La fuerza reside en el grado de aceleración»[37].

Es ahí exactamente donde surge la *necesidad gráfica* –cronográfica o dinamográfica– de esta exigencia: Nietzsche traza sobre la hoja un rápido esquema, su esquema del tiempo. «Línea temporal» *(Zeitlinie)*: no, como de costumbre, una línea orientada de izquierda (el pasado) a derecha (el futuro), sino una *lluvia de puntos*, una línea quebrada, una línea que *cae*. «El tiempo no es un continuo, escribe Nietzsche justo al lado, no hay más que puntos temporales totalmente diferentes, nada de línea *(Die Zeit is aber gar kein Continuum, sondern es gibt nur total verschiedene Zeitpunkte, keine Linie)*. *Actio in distans*»[38].

37 *Ibid.*, p. 317.

Esta no-línea será, a su vez, rayada por una serie de trazos nerviosos, tachaduras que expresan quizá la idea de lo «real» como «punto del espacio» (*Real: ein Raumpunkt*). Y después el sismógrafo registra, por encima de todo ello, los tiempos redundantes –y no circulares– de la reaparición: pequeños y grandes retornos, períodos amplios y períodos restringidos, aceleraciones y ralentizaciones... El resultado será, desde luego, un *entrelazamiento de los tiempos*, fórmula gráfica dada aquí al juego de las diferencias, de los retornos, de los anacronismos.

Sin duda no es fortuito que esta superposición de curvas más o menos amplias asuma la figura de una sucesión de *olas* sobre la orilla no continua del tiempo. Una sucesión, en suma, de las «ondas mnémicas», las *mnemischen Wellen* evocadas por Warburg en su seminario de 1927. Y tampoco es fortuito que la polaridad establecida por Warburg, en su metáfora del sismógrafo –el aparato sabio de la *fórmula* y el aparato sufriente del *pathos*– se encuentre en un fragmento nietzscheano escrito el mismo año en que fue trazado el esquema del tiempo: «El hombre de ciencia es una verdadera paradoja: está rodeado de los problemas más espantosos, *bordea los abismos*, y coge una flor para contar sus estambres. No es que su facultad de conocer se haya extinguido: por el contrario, está animado de un ardiente instinto de conocimiento y de descubrimiento y no conoce mayor placer que aumentar el tesoro del saber. Pero se comporta como el más orgulloso necio de la felicidad: como si la existencia no fuese una cosa terrible y problemática, sino un bien estable garantizado para siempre jamás»[39].

La cuestión que se plantea –la cuestión de Warburg– era ésta: *¿cómo saber el tiempo?* ¿Cómo saber producir fórmulas sabiendo que se bordean los abismos?

LA TRAGEDIA DE LA CULTURA: WARBURG CON NIETZSCHE

Situación extraña o, cuando menos, epistemológicamente poco confortable. ¿Podemos imaginarnos a un historiador del Renacimiento «bordeando abismos»? ¿Acaso lo que bordea, en sus estudios, no son más bien bellezas plenas y colores radiantes, armonías serenas y floraciones puras de las obras maestras? A menudo de la herencia warburgiana no se han querido conservar más que las «fórmulas» –cuando eran positivas: clasicismo y movimientos en el drapeado, realismo e individualidad en el retrato, etc.– , en tanto que se han enterrado todo lo posible (eliminarlos pura y simplemente era imposible) los «abismos». Se ha intentado, así, a toda costa, atenuar las relaciones –sin embargo claramente enunciadas en el seminario de 1927– entre Warburg, Nietzsche y Burckhardt.

Cassirer, por ejemplo, no tiene inconveniente en constatar el «encanto», como él dice, que habría representado para Nietzsche la concepción burkchardtiana de la historia[40]. Reconoce que «la vía seguida por Burckhardt [...] se aparta de las de la mayor parte de las investigaciones históricas del siglo XIX»[41], pero termina por no ver más que «un fenómeno sorprendente y una anomalía para la historia del espíritu» en el hecho de que sea Schopenhauer –y, por esta vía, Nietzsche mismo– quien haya dejado su huella filosófica en el discurso de un gran historiador[42]. Del mismo modo, Hans Baron no presta atención más que a las diferencias

40 E. Cassirer, 1950, p. 342.
41 *Ibid.*, p. 344.

entre Burckhardt y Nietzsche: el primero sigue siendo imprescindible para el historiador del Renacimiento, mientras que el segundo no representa más que «abismos» y peligros para la disciplina histórica misma[43].

Como lo que está en juego en todo este debate concierne, en el fondo, a la condición *humanista* de la historia del arte en cuanto que disciplina, es el hilo o el filón *nietzscheano* de la historia warburgiana lo que hay que cortar a toda costa. ¿Podemos imaginar a un historiador del Renacimiento haciendo iconografía «a martillazos»? Cuando Gombrich inventa a un Burckhardt «hegeliano» –a pesar de todos los textos, antes mencionados, de los *Weltgeschichtliche Betrachtungen*–, creo que lo hace ante todo para alejar al espectro nietzscheano de la constelación iconológica warburgiana[44]. ¿Pero es eso posible? Después de haber admitido la influencia del *Nacimiento de la tragedia* sobre la tentativa de Warburg de superar los modelos «evolucionistas» clásicos, Gombrich insistirá en las modificaciones que el artículo de 1895 –que trataba sobre los *intermezzi* florentinos dibujados por Bernardo Buontalenti– aporta a los puntos de vista nietzscheanos; sería, en efecto, toda la relación entre artes «plásticas» (artes apolíneas, según Nietzsche) y artes «vivas» (artes potencialmente dionisíacas) lo que Warburg habría reformulado de cabo a rabo[45]. Eso por lo que respecta a las «fórmulas».

Pero siguen siendo comunes a Nietzsche y a Warburg algunos «abismos» esenciales. No es en el plano de los resultados históricos donde hay que situar su comunidad de pensamiento, sino en el de las cuestiones fundamentales concernientes al arte, la historia y la cultura en general. Tendríamos que conseguir matizar las relaciones entre Warburg y Nietzsche sin quitar el filo –el aspecto decisivo, emocionante y moviente– de sus intuiciones, de sus actitudes comunes. La primera de ellas podría enunciarse así: el arte está en el nudo, *el arte está en el centro del remolino de la civilización*. Lo cual exige ya un desplazamiento radical del saber sobre el arte y, por tanto, del sabio mismo: Warburg prolongó la apuesta nietzscheana por una filología capaz no sólo de examinar el arte desde la óptica de la ciencia sino también de «examinar la ciencia desde la óptica del artista», o incluso «el arte desde la óptica de la vida»[46]. Una manera de reafirmar que el historia-

43 H. Baron, 1960, p. 209. Cfr. igualmente B.T. Wilkins, 1959, pp. 123-137.
44 E.H.Gombrich, 1969, pp. 34-42.
45 *Id.*, 1970, pp. 184-185. Cfr. A. Warburg, 1895, pp. 259-300. Sobre la cuestión de los *intermezzi* y de la tragedia, cfr. A.M. Meyer, 1987, pp. 171-188. H. Pfotenhauer, 1985, pp. 298-313.
46 F. Nietzsche, 1872, p. 27 (prefacio a la 3ª edición, 1886). Sobre Nietzsche y el paradigma filológico, cfr. G. Tatár, 1989, pp. 161-173. P. Wotling, 1995, pp. 37-50. Sobre la herencia nietzscheana en Alemania, cfr. S.E. Aschheim, 1992. Sobre Warburg como «filólogo-

dor no está en posición de puro y simple dominio sobre su objeto de saber, sino que forma parte de él, y de manera vital.

En efecto, el historiador –o el filósofo– del arte no se encuentra ante su objeto como ante algo objetivable, cognoscible, rechazable a distancia en el puro pasado de la historia. Ante cada obra nos vemos concernidos, *implicados* en algo que no es exactamente una cosa sino más bien –y en este punto Warburg hablaba como Nietzsche– una *fuerza vital* que no podemos reducir a sus elementos objetivos. Toda la competencia filológica de Warburg (cuando descifra, por ejemplo, el testamento de Francesco Sassetti[47]) persigue la meta de no sólo reconstruir algunos hechos biográficos de un florentino del siglo XV sino también comprender el arte de Ghirlandaio desde la óptica de una verdadera *implicación antropológica* de la imagen, del artista y de su espectador. Lo que se retiene aquí no es otra cosa que la lección nietzscheana fundamental: el arte no es «desinteresado», como creía Kant. No cura, no sublima, no calma, en absoluto. Aunque sea «potencia afirmativa de lo falso», el arte sigue siendo una «efectuación [vital] de la potencia»: recusa de antemano todo el ascetismo de la tradición estética clásica, ese «verdadero rencor filosófico contra la sensualidad», como escribe Nietzsche en *La Genealogía de la moral*[48].

¿El arte como «fuerza vital»? Decir esto equivale también a coincidir con Burckhardt y su percepción de las «fuerzas» que actúan en la «impureza del tiempo». Esta impureza, que Nietzsche reivindicaba en un plano filosófico general –«[...] mi filosofía, platonismo invertido: cuanto más lejos se está del ser verdadero, más puro, más bello, mejor»[49]–, será, pues, reconducida por Warburg, vía Burckhardt, al plano específico, históricamente documentado, de la civilización renacentista. Tal es el *Mischstil* florentino del Quattrocento: su «mezcla de elementos heterogéneos» *(Mischung heterogener Elemente)* hace de él, como hemos visto, un «organismo» tan enigmático *(ein rätselhafter Organismus)* como dotado de «energía vital» *(Lebensenergie)*[50].

Así, en los trabajos especializados de Warburg, la inversión nietzscheana se encuentra filológicamente diagnosticada y antropológicamente formulada. Donde Nietzsche reclamaba una belleza libre de todo «buen gusto», una intranquilidad de la estética y hasta una conciencia del dolor como

47 A. Warburg, 1907b, pp. 137-163 (trad., pp. 167-196).
48 F. Nietzsche, 1887, pp. 294-302.
49 *Id.*, 1869-1872 (fragmento VII, 156).

«fuente originaria» del arte[51], Warburg partirá de su propio disgusto ante una «historia del arte estetizante» para mostrar hasta qué punto el arte renacentista no pudo ser «vital» más que integrando todos esos elementos de impureza, fealdad, dolor y muerte. No se puede comprender antropológicamente la gracia de las figuras de Ghirlandaio más que sobre el fondo de las prácticas votivas, genealógicas y funerarias del comerciante Sassetti: dolores mezclados con bellezas, angustias de muerte mezcladas con creencias en la resurrección, realismo «moderno» mezclado con inelegancia «etrusco-pagana»... Todo ello constituye el movimiento mismo de una *Lebensenergie*, un flujo y un reflujo del que las bellezas pictóricas de Santa Trinità sobreviven ante nuestros ojos como una espuma solidificada[52].

«¿Puede ser que la realidad no sea sino el dolor y que la representación haya nacido de ahí?»[53]. Cuando Nietzsche plantea esta cuestión, a finales de 1870 o principios de 1871, está claro que tiene en mente la tragedia: *la tragedia como centro-matriz del arte mismo*. Tal es la segunda intuición: la tragedia nos alumbra como seres de cultura. Karl Marx había dicho que el hombre que vuelve a ser niño no es más que un ser pueril y le sorprendía, en consecuencia, la «eterna atracción» que las viejas tragedias griegas ejercen todavía sobre nosotros[54]. Nietzsche invertirá la perspectiva: la infancia trágica sobrevive en nosotros *y esta supervivencia nos alumbra a cada instante*, inventa nuestro presente, y hasta nuestro futuro. ¿Por qué? Porque la tragedia *repite* el nacimiento del arte, el alumbramiento del arte por el dolor. «La voluntad, escribe Nietzsche en 1870, no solamente sufre sino que alumbra: alumbra la apariencia a cada instante, por pequeño que sea. [...] La prodigiosa capacidad artística del mundo tiene su análogo en el prodigioso dolor originario»[55]. Es sabido que *El nacimiento de la tragedia* se construirá por completo en torno a esta afirmación: el goce trágico no es otra cosa que un goce soldado a su dolor originario, y ésa es la razón por la que evoluciona en el elemento de la tensión, de la polaridad —Apolo y Dionisos—, de la contradicción no aplacada[56].

51 F. Nietzsche, 1870, p. 66. *Id.*, 1869-1872, pp. 281-283, 308-309 y 311 (fragmentos VII, 116-117, 152-154, 157 y 165).

52 A. Warburg, 1902a, pp. 65-102 (trad., pp. 137-157). Cfr. F. Nietzsche, 1869-1872, p. 283 (fragmento VII, 177): «La obra de arte y el individuo son una repetición del proceso originario del que el mundo ha salido, en cierto modo un bucle de ola en la ola».

53 F. Nietzsche, 1869-1872, p. 281 (fragmento VII, 116).

54 K. Marx, 1857, pp. 265-266.

55 F. Nietzsche, 1869-1872, pp. 312-313 (fragmentos VII, 168-169).

[illegible]

Leyendo el libro de Nietzsche Warburg comprendió perfectamente que se trataba tanto de *supervivencia* como de *nacimiento*. Aunque trace un punto de interrogación dubitativo al margen de un pasaje que trata del *stile rappresentativo* italiano[57], no puede dejar de reflexionar, cinco páginas más abajo, sobre lo que Nietzsche entendía por «renacimiento» *(Wiedergeburt)* de la tragedia o por «supervivencia» (una traducción posible del verbo *durcherleben)* de la «esencia griega» *(das hellenische Wesen)* en nosotros[58].

En la formulación de estos modelos de tiempo –no estamos todavía en el eterno retorno– Warburg encontraba, por tanto, un instrumento teórico esencial para la formulación de su propio concepto de *Nachleben*. Se trataba, recordémoslo, de expresar el problema de la «transmisión de lo antiguo» en términos que fuesen mucho más allá del modelo de la «imitación» *(Nachahmung)* propuesto por Winckelmann. No es casual que Nietzsche, al recordar más tarde –en 1889– su «deuda para con los Antiguos», rindiese un nuevo homenaje a Burckhardt fustigando «la idea que [...] Winckelmann se hacía de lo que es griego», idea pobre en cuanto que «irreconciliable con esos elementos de los que nació el arte dionisíaco –con lo orgiástico, en suma–»[59].

Por un lado, por tanto, la «necedad» del clasicismo sereno y natural, del clasicismo «alma bella». Por otro, un helenismo vital, violento, explosivo, dionisíaco, siempre por redescubrir (para eso está la filología). Nietzsche invoca aquí, como hará Warburg más tarde, una *psicología de la cultura*, lo único capaz de evitar el dominio «alemán», como dice él, de las doctrinas idealistas de Kant y Winckelmann:

> «Ver en los griegos 'bellas almas', medianías áureas y otras perfecciones o, por ejemplo, admirar en ellos la serenidad en la grandeza, un alma que mira al ideal, una noble simplicidad: he ahí una 'simplicidad' que no es, a fin de cuentas, más que una tontería alemana [*niaserie allemande*, en francés en el original] de la que me ha preservado el psicólogo que hay en mí. He visto su instinto más fuerte, la voluntad de poder, les he visto temblar ante la violencia desenfrenada de este impulso. He visto todas sus instituciones nacer de las medidas de salvaguarda que tomaban para ponerse mutuamente a salvo de sus *explosivos* interiores. [...] Yo he sido el primero que, para comprender mejor el instinto helénico arcaico, todavía rico y hasta desbordante, ha tomado en

57 *Id.*, 1872, p. 126 (p. 108 en la edición utilizada por Warburg, referencia AMH 700 de su biblioteca).

58 *Ibid.*, pp. [illegible]

> serio ese extraordinario fenómeno que lleva el nombre de Dionisos y que no se explica sino por un exceso de fuerzas»[60].

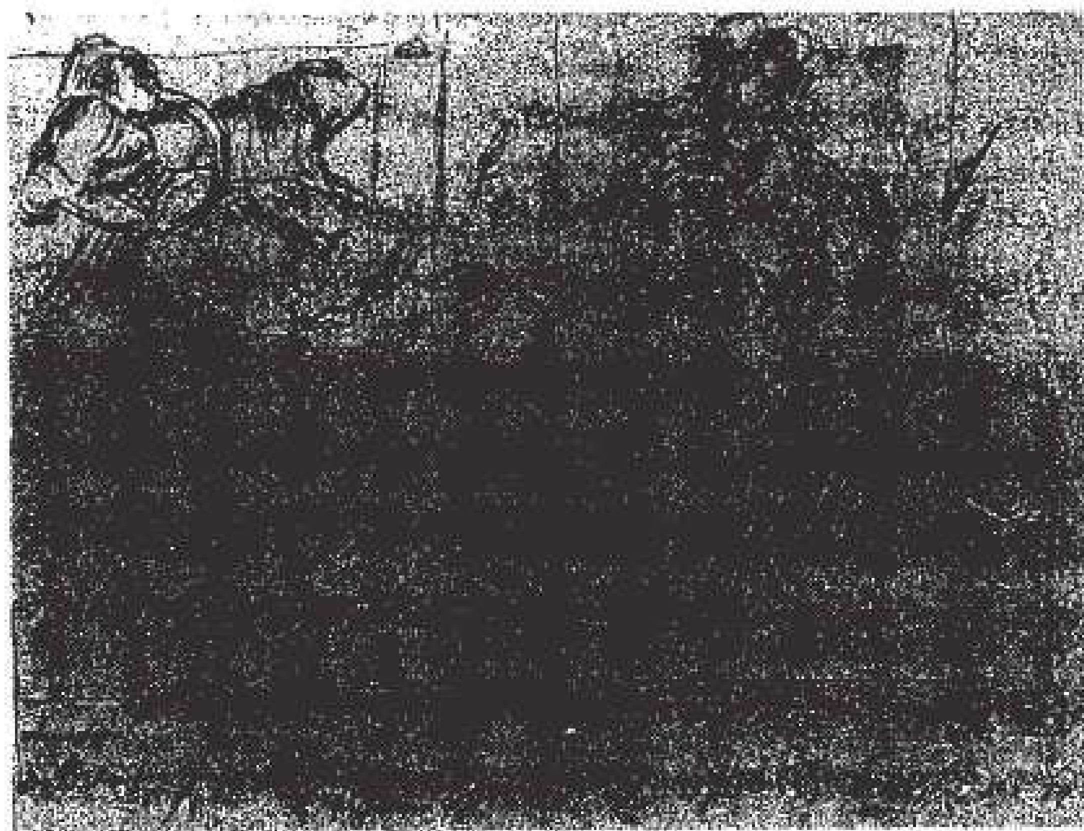
Es exactamente esa exuberancia trágica de la vida –Nietzsche la comparaba, en las mismas páginas, con los «dolores de la mujer en el parto»[61]– lo que Warburg comenzó a buscar en la violencia reptiliana del *Laocoonte* o en la «fuerza animal» de los Centauros antiguos que estudiaba, a la edad de veintidós años, con su profesor de arqueología clásica, Kekulé von Stradonitz (*fig.* 17):

> «La fuerza animal (*tierische Kraft*) con la que el Centauro oprime a su víctima (*sein Opfer umklammert*), el deseo salvaje (*wilde Begehrlichkeit*) que ni siquiera la muerte cercana (*nahender Tod*) puede reprimir, todo ella está perfectamente expresado… Y, sin embargo, falta lo mejor en este mundo de formas (*das beste fehlt dieser Formenwelt*): la belleza»[62].

En este primer análisis de una «fórmula de pathos» Warburg se muestra ya a la altura de las exigencias nietzscheanas: renunciar a esa ideal «armonía sin angustia interior» que inventó Winckelmann para el reposo de la estética alemana; no olvidar el «trasfondo espantoso» de toda belleza –«no hay superficie bella sin una profundidad espantosa», escribía Nietzsche en la época de *El nacimiento de la tragedia*[63]–; e incluso aceptar, en el nudo de «fuerza animal», «deseo salvaje» y «muerte cercana», que la belleza como tal (o al menos tal y como se la imagina tradicionalmente: serena y atrayente) pueda faltar a la llamada.

¿Cómo podría sorprendernos, entonces, ver surgir en Warburg –y trabajar a lo largo de toda su vida intelectual– la famosa polaridad nietzscheana de lo apolíneo y lo dionisíaco? ¿Cómo podría sorprendernos ver el contra-motivo dionisíaco enfatizado –en cuanto que hasta entonces rechazado– por su oscura y poderosa energía formal? Warburg valorará espontáneamente en las imágenes todos los aspectos que Nietzsche reconocía a lo dionisíaco: la «gracia de lo terrible» (¿acaso no eran las Gracias unas divinidades temibles?), el combate sin reconciliación duradera (Laocoonte con las serpientes), la «embriaguez del sufrimiento» (un deseo que no reprime ni siquiera la proximidad de la muerte), la soberanía de las metamorfosis (en detrimento de las serenas eternidades, etc.)[64].

60 *Ibid.*, pp. 148-149 (las frases que siguen a este pasaje son un nuevo elogio de Burckhardt).
61 *Ibid.*, p. 151.
62 A. Warburg, 1887 (cit. por E. H. Gombrich, 1970, p. 38).
63 F. Nietzsche, 1869-1872 (fragmentos VIII-89-91).



17. Aby Warburg, *Combate de Centauros del friso oeste del Templo de Teseo en Atenos*, 1887. Dibujo a lápiz. Londres. The Warburg Institute. Foto The Warburg Institute.

Tampoco ha de sorprendernos que de este préstamo conceptual terminara por emerger un desacuerdo. Mientras que Nietzsche opone las «artes de la imagen» (apolíneas) a las «artes de la fiesta» (dionisíacas)[65], Warburg responde –apoyándose en Burckhardt– que las artes de la imagen son antropológicamente inseparables de las artes de la fiesta: los *intermezzi*, las entradas triunfales, las representaciones devotas o paganas del Renacimiento, todas esas manifestaciones de la «acción humana» *(Handlung)* constituían, para Warburg, el medio mismo del que las formas pictóricas tomaban su sentido. Mientras que Nietzsche opone las artes plásticas como «artes del sueño» (apolíneas) y las artes musicales como «artes de la embriaguez» (dionisíacas), Warburg afirma la unidad antropológica de la escultura y de la danza, a través de su reflexión sobre el antropomorfismo y su concepto de *Pathosformel*. «¡Si al menos Nietzsche hubiese estado familiarizado con los datos de la antropologia y del folklore!», se lamentará Warburg en su diario de 1905[66].

65 *Id.*, 1870, pp. 57-60. *Id.*, 1872, pp. 41-44.

66 ... E. H. Gombrich, 1970, p. 185).

¿Cómo, por otro lado, no asombrarse de la continuidad casi insólita que ofrece *El nacimiento de la tragedia* cuando se pasa de los bailes de San Vito y otras «enfermedades populares» –presentadas como otras tantas supervivencias de los «coros báquicos de los griegos»– al célebre análisis de la *Transfiguración* de Rafael, esa expresión plástica del «eterno antagonismo [entre] el mundo apolíneo y su trasfondo» de terrores dionisíacos[67]? Nietzsche, en fin, quiso enfrentar lo apolíneo de la visión y lo dionisíaco de todas las sensaciones reunidas:

> «[...] la embriaguez apolínea excita sobre todo al ojo, que recibe de ella el poder de la visión: el pintor, el escultor, el poeta épico son visionarios por excelencia. En el estado dionisíaco, por el contrario, es el conjunto de la sensibilidad lo que se excita y exacerba hasta el punto de descargar de un solo golpe sus medios de expresión e intensificar a la vez su poder de representación, de imitación, de transfiguración, de metamorfosis [...]»[68].

A ello Warburg responde simplemente –hará falta toda una teoría de la *Einfühlung* para comprender esta simplicidad– que las imágenes no sólo solicitan la visión. Solicitan primeramente la mirada, pero también el saber, la memoria, el deseo y su capacidad, siempre disponible, de *intensificación*. Lo que equivale ya a decir que implican a la totalidad del sujeto, sensorial, psíquico y social. Así, pues, la polaridad de lo apolíneo y lo dionisíaco no podía servir, en el uso que de ella quería hacer Warburg, para recomponer una clasificación de las artes o de sus «épocas». Más bien se disemina en cada arte, en cada período, en cada objeto, en cada nivel de análisis. El desacuerdo con Nietzsche en este punto no habrá servido más que para extender estructuralmente la polaridad misma de lo apolíneo y lo dionisíaco.

Dicha polaridad nos la volvemos a encontrar a cada paso de la andadura de Warburg. Ya en 1893 insiste en cómo Nicola Pisano asume el préstamo de una figura de Dionisos que encontraremos apenas enmascarada en el púlpito del Baptisterio de Pisa; y no menos fascinado se muestra ante el hecho de que una ménade antigua pudiese servir de modelo a un ángel de Agostino di Duccio[69] (*fig. 18*). En 1906 Warburg caracterizará a todo el Renacimiento en términos de un conflicto entre la «embriaguez dionisíaca» (*dyonisisch*) y la «lucidez apolínea» (*apollinisch*)[70]. En 1914, la polaridad

67 F. Nietzsche, 1872, pp. 44-54.
68 *Id.*, 1889a, p. 114.
69 A. Warburg, 1893, p. 21 (trad. p. 58).



18. Agostino di Duccio, *San Segismundo en camino hacia el monasterio de Agauno*, h. 1456. Representación gráfica de un relieve en mármol (Milán, Castello Sforzesco). De C. Yriarte, *Rimini*, París, 1882, p. 222.

nietzscheana quedará completamente integrada en la oposición, tan cara a Warburg, entre *ethos* y *pathos*:

> «[Se trata de] afirmar que una concepción del mundo antiguo, diametralmente opuesta a la de Winckelmann, responde efectivamente al espíritu del Quattrocento. [...] [Hay que] considerar esta inestabilidad clásica en cierto modo como una cualidad esencial del arte y de la civilización antiguas. Los estudios sobre las religiones de la Antigüedad grecorromana nos enseñan cada vez más a considerar que la Antigüedad está de alguna manera simbolizada por un *Hermes bifrons* de Apolo y Dionisos. El *ethos* apolíneo se expande con el *pathos* dionisíaco, casi como la doble rama de un mismo tronzo enraizado en la misteriosa profundidad de la tierra nutricia griega. El Quattrocento sabía apreciar esta doble riqueza de la Antigüedad pagana»[71].

De estas premisas emerge una tercera proposición: *la tragedia antigua es a la vez el centro-matriz y el centro-remolino de la cultura occidental*. Warburg se planteó,

evidentemente, la misma cuestión fundamental que Burckhardt y Nietzsche: «Mi misión: comprender la cohesión interna y la necesidad de toda civilización verdadera»[72]. Como Burckhardt y como Nietzsche, comprenderá que el orden simbólico no puede entenderse más que en relación con esas «fuerzas» oscuras que uno u otro llamaron *Pathos*, *Affekt*, *Trieb*, *Konflikt*... Como Burckhardt y como Nietzsche –como Freud, igualmente–, Warburg no verá otra salida que comprender la civilización a través de sus malestares, sus síntomas, sus continentes negros.

No escapó a la atención de Ernst Cassirer el hecho de que, desde Hegel hasta Georg Simmel pasando por Burckhardt –pero se olvida de Nietzsche–, la filosofía de la historia se había visto recortada, investida, por el contra-motivo de una «tragedia de la cultura» *(Tragödie der Kultur)*[73]. Como tampoco se la escapó que en el centro de tal cuestión debía surgir la palabra *Nachleben*: la tragedia de la cultura es la tragedia de su memoria. Es la tragedia de nuestra memoria, que falla en lo trágico. ¿Cómo orientarse en la poderosa «coerción de la tradición» *(Traditions-Gebundeheit)* y cómo liberar al mismo tiempo la «originalidad» *(Eigenart)* necesaria para el «proceso creador en las bellas artes» *(der schöpferische Prozess in der bildenden Kunst)*[74]? A esta cuestión Cassirer responde con las palabras –y la autoridad– de Warburg: «En estos últimos tiempos ha sido particularmente Aby Warburg quien más ha puesto el acento sobre este proceso y quien ha tratado de iluminarlo en todos sus aspectos, psicológica e históricamente»[75].

Ahora bien, ¿cómo ilumina Warburg este proceso? Declarando –cuarta proposición, la más decisiva para lo que nos interesa– que la cultura es siempre esencialmente trágica porque *lo que sobrevive en la cultura es ante todo lo trágico*: son las polaridades conflictivas de lo apolíneo y lo dionisíaco, los movimientos patéticos procedentes de nuestra propia inmemorialidad, lo que constituye la vida y la tensión interna de nuestra cultura occidental. Nietzsche escribe, por lo demás, que «la tragedia griega, en su forma más antigua, no tenía otro objeto que los sufrimientos de Dionisos»[76]. Esos sufrimientos: combates, animalidades, despedazamientos, máscaras, metamorfosis... Así, la humanidad «civilizada» estará atravesada por una *fuerza*

72 F. Nietzsche, 1872-1874, p. 181 (fragmento XIX, 33).
73 E. Cassirer, 1942, pp. 195-223 (se trata sobre todo de un comentario de G. Simmel, 1911, pp. 177-215).
74 *Ibid.*, pp. 210-211.
75 *Ibid.*, p. 211.

animal que Warburg descubre, a sus veintidós años, en los frisos de los templos griegos. Ya Nietzsche había evocado las supervivencias báquicas en los bailes de San Vito, las tarantelas sicilianas y otras «locuras colectivas» animadas de animismo y de animalidad[77].

Del mismo modo, la humanidad cristiana estará atravesada por una *energía pagana* cuyas supervivencias fueron precisamente el objeto de toda la investigación de Warburg. Y ya Nietzsche había hablado del Renacimiento italiano como una «repetición anticristiana de la Antigüedad en la punta de la modernidad»[78]. Época vital donde las haya, época de fastuosos dispendios. El Renacimiento es, según Nietzsche, «un tiempo en el que todo se *dilapida*, en el que se dilapida hasta en la fuerza misma necesaria para acumular, tesaurizar, amontonar riqueza sobre riqueza»[79].

> «[...] el Renacimiento tenía fuerzas positivas que, *hasta el momento presente*, no han encontrado la misma potencia en nuestra civilización moderna. Fue la edad de oro de este milenio, a pesar de todas sus tachas y de todos sus vicios. [...] ¿Se comprenderá algún día, se querrá por fin comprender, lo que fue el Renacimiento? *La inversión de los valores cristianos*: una tentativa, emprendida con todos los medios, con todos los instintos, con todo el genio posibles, para hacer triunfar los *valores contrarios*, los valores aristocráticos. No ha habido hasta hoy más que una gran guerra, ésa; no ha habido cuestión más crucial que la que planteaba el Renacimiento –*mi* cuestión es la misma que el Renacimiento planteaba»[80]–.

Warburg descubrirá en la «carne histórica» del Renacimiento que todas esas cosas –cristianismo y paganismo, oscuras creencias y libertad individual, etc.– estaban menos diferenciadas de como Nietzsche quería presentarlas, pero que no por ello fueron menos conflictivas. Pero retendrá ante todo la idea de que, ya sea musicalmente (en las premisas de la ópera, tal y como las evoca su predecesor[81]) o plásticamente (en las «fórmulas de pathos» que él mismo no cesará de estudiar), el Renacimiento supo manifestar algo así como un «despertar progresivo del espíritu dionisíaco»[82].

77 *Id.*, 1869-1872, pp. 166-167 (fragmentos I, 33-34), donde se hace referencia al libro de Herker [*sic*, de hecho: J. F. Hecker], 1832. En las rúbricas DCA y DCH la biblioteca Warburg posee todo un conjunto de obras sobre este tema.

78 Cfr. K. Löwith, 1935-1958, pp. 133-149.

79 F. Nietzsche, 1888-1889, p. 186 (fragmento XV, 23).

80 *Id.*, 1878, pp. 185-186. *Id.*, 1888, p. 232. Sobre Nietzsche y el Renacimiento, cfr. M. Hester, 1976, pp. 71-88. V. Gerhardt, 1989, pp. 93-116. L. Farulli, 1990, pp. 54-70.

81 F. Nietzsche, 1872, pp. 127-128.

Aunque en la evolución posterior de su vocabulario –a partir de 1914– Warburg pasará progresivamente de lo *dionisíaco* (término filosófico y específicamente griego) a lo *demoníaco* (término antropológico y más «asiático» o «babilónico»), permanecerá esa certeza fundamental, común a Nietzsche (antes) y a Freud (después): lo que sobrevive en una cultura es lo más *rechazado*, lo más oscuro, lo más lejano y lo más tenaz de dicha cultura. *Lo más muerto*, en un cierto sentido, en cuanto que lo más enterrado y fantasmático; pero también *lo más vivo* en cuanto que lo más móvil, lo más próximo, lo más pulsional. Tal es la extraña dialéctica del *Nachleben*. Warburg parte de ello, como, antes que él, había partido un artista como Donatello: es en la textura de las máscaras funerarias florentinas, esas versiones modernas de la *imago* romana, donde se abre paso lo «vivo» de los retratos realistas del Renacimiento. Es en los relieves de los sarcófagos donde las ménades antiguas danzan, nos conmueven y transmiten en *movimientos-fósiles* su paradójica *Lebensenergie*.

PLASTICIDAD DEL DEVENIR Y FRACTURAS EN LA HISTORIA

¿Qué implican esas proposiciones en relación con una teoría del tiempo histórico? ¿Qué modelos hay que convocar para caracterizar con más precisión de lo que lo hemos hecho hasta ahora ese biomorfismo tan particular y tan paradójico del *Nachleben*? ¿En qué consiste la *Lebensenergie* de las imágenes, esa energía vital capaz de sobrevivirse, renacer y dilapidarse tan admirablemente en la exuberancia de las obras maestras del siglo XV? En el enunciado de esta cuestión totalmente warburgiana Nietzsche se nos revela, más que nunca, como la bisagra teórica decisiva: ofrece la articulación necesaria –o más bien el salto– para comprender, cuando se trata de *supervivencias*, de qué *retorna*.

¿Por qué otra vez Nietzsche? Porque supo hacer frente al historicismo de su tiempo en mayor medida que cualquier otro. No se puede comprender la tentativa fundamental de Warburg –dar a la historia de las imágenes «su propia teoría de la evolución»[83]– sin volver, por poco que sea, a los muy sonoros y resonantes martillazos de la segunda *Inactual* y de algunos otros textos que se refieren directamente a esta cuestión, particularmente en *Humano, demasiado humano*.

No hay que pensar el devenir, afirma Nietzsche, ni como una *línea*, dotada de sentido y de continuidad, ni como una *superficie*, ni tan siquiera como un *objeto* aislable y fijo. El paradigma del cuadro, que todavía le valía a Burckhardt, pronto ya no le bastará a Nietzsche: si hacer historia es

«esbozar el cuadro de la vida», ¡qué pobremente estarán representados el devenir y, por tanto, la vida misma! «Un ser en devenir no podría reflejarse en imagen fija y duradera, en imagen de un *acá*»[84]. Le es necesario, pues, el *movimiento*, la metamorfosis: flujos refluyentes, protensiones supervivientes, retornos intempestivos[85]. Es también con el juego de la memoria y del olvido como comienza, prácticamente, la segunda *Inactual*: en ella Nietzsche reivindicará la historia misma como una cuestión vital –física, psíquica, cultural– y no solamente como una cuestión de saber.

Su exergo es una frase de Goethe: «[...] odio todo aquello que no hace más que instruirme, sin aumentar o estimular directamente mi actividad»[86]. De la historia «tenemos necesidad para vivir y para actuar, [y] no para apartarnos cómodamente de la vida» otorgando una «virtud hipertrofiada» a las cosas del pasado; ello implica manejar conjuntamente la *memoria* (lo que hace la humanidad como tal, el animal vivo «de manera no histórica») y el *olvido* (lo que hace la acción como tal, la pura existencia memorativa, que corre el riesgo de no producir su vida más que como un «eterno imperfecto», sin contar con que «es absolutamente imposible vivir sin olvido»)[87]. Así, el hombre no encuentra su humanidad más que cuando el «resplandor luminoso» de la historia se le aparece, cuando la fuerza del pasado es «utilizada en beneficio de la vida»; pero, al mismo tiempo, «demasiada historia mata al hombre», porque «sin [una] envoltura de no-historicidad jamás habría comenzado ni osado comenzar a ser [...]: el elemento histórico *(das Historische)* y el elemento no histórico *(das Unhistorische)* son igualmente necesarios»... Necesarios para la «salud» *(die Gesundheit)*, es decir, para la *posibilidad de movimiento* tanto del cuerpo como del espíritu, tanto del sujeto como de la totalidad de su cultura[88].

El devenir es, por tanto, movimiento: ¿cómo el saber que constituye su objeto podría no encontrar en el movimiento su materia misma, su tema y su método? Pero ¿qué es un movimiento? Nietzsche responde, una vez más: es un juego, es una relación de *fuerzas*. Memoria y olvido, «elemento histórico» y «elemento no histórico» son fuerzas –como lo son, en la esfera estética, lo apolíneo y lo dionisíaco– cuyo juego recíproco hace posible el *movimiento* y, por ende, la «vida» del devenir. Una vida totalmente

84 F. Nietzsche, 1878, II, pp. 30-31.
85 *Ibid.*, I, pp. 322-323.
86 *Id.*, 1874, p. 93 (carta de Goethe a Schiller de 19 de diciembre de 1798).
87 *Ibid.*, pp. 93-97.
88 *Ibid.*, pp. 98-99. Cfr. *ibid.*, p. 103: «Porque un exceso de historia [illegible]

hecha de conflictos: fuerzas «activas» contra fuerzas «reactivas». El devenir será, en consecuencia, *polaridad* (devenir-activo, devenir-reactivo) pero, además, formará un nudo de tensiones, un nudo siempre proliferante –un amasijo de serpientes–, algo así, en suma, como una extraordinaria *complejidad* puesta en marcha(devenir activo de las fuerzas reactivas, devenir reactivo de las fuerzas activas)[89].

Recordemos cómo Gilles Deleuze ha clarificado notablemente esta dinámica. ¿El cuerpo? «Nada más que cantidades de fuerza 'en relación de tensión' entre sí». ¿El objeto? «El objeto mismo es fuerza, expresión de una fuerza [...], aparición de una fuerza». ¿La historia? «La historia de una cosa, en general, es la coexistencia de fuerzas que luchan para apoderarse de ella. Un mismo objeto, un mismo fenómeno, cambia de sentido según la fuerza que se lo apropia. [...] Una cosa tiene tanto sentido como fuerzas capaces de apoderarse de ella haya»[90]. Señalemos ya desde este momento que no de otro modo pensó siempre Warburg el estatus de las «fórmulas» antiguas continuamente reapropiadas y, por tanto, metamorfoseadas, en el curso cambiante de sus supervivencias y sus renacimientos.

La «fuerza» así considerada no deja de tener relación con los conceptos históricos –*Kraft*, *Macht*, *Potenz*– ya utilizados por Burckhardt. En Nietzsche (y pronto en el propio Warburg) se caracterizará más exactamente por una *temporalidad dúplice*, la conjunción de dos ritmos heterogéneos. En primer lugar, la fuerza es capaz de *supervivencia*: vertiente de la memoria. «Acaso el hombre no pueda olvidar nada», escribe Nietzsche en la época de la segunda *Inactual*: «Todas las formas que han sido producidas una vez [...] se repiten en adelante en cada ocasión. Una nueva actividad nerviosa produce de nuevo la misma imagen»[91]. Criticando a Bakunin, que «llevado por el odio al presente, quiere destruir la historia y el pasado», escribe también que «para destruir todo el pasado habría que eliminar a los hombres» mismos[92]. Tal es, por tanto, la potencia vital –profunda, inconsciente– de *Mnemosyne*:

> «No habría otra tradición que la, casi inconsciente (*alle Tradition wäre jene fast unbewusste)*, de los caracteres heredados: los hombres vivientes darían testimonio, en sus actos, de lo que esta tradición vehicula en profundidad: la histo-

89 Cfr. G. Deleuze, 1962, p. 81.

90 *Ibid.*, pp. 4, 7 y 45.

> ria se transmitiría en la carne y en la sangre (*mit Fliesch und Blut liefe dei Geschichte herum*), no bajo la forma de documentos amarillentos y de una memoria libresca»[93].

Nietzsche olvida quizás aquí lo que Warburg experimentó a lo largo de toda su vida, entre el *Archivio* florentino y la biblioteca de Hamburgo: que los propios «documentos amarillentos» son una carne de la memoria y la tinta que los cubre una sangre coagulada de la historia. Pero lo importante es el pensamiento que aparece en estas líneas, el pensamiento de una *memoria comprendida como material*, el material de las cosas mismas. Prolongando la cuestión del inconsciente –¿habría, pues, un *eso piensa*?– Nietzsche termina por emitir esta notable hipótesis: «¡Y si la memoria y la sensación fueran el *material* de las cosas (*das* Material *der Dinge*)!»[94].

Pero ¿qué clase de material? La respuesta no ofrece duda: un material *plástico*, es decir, un material capaz de todas las metamorfosis. La *supervivencia* nos ha hablado de la indestructibilidad de las huellas; la *metamorfosis* nos hablará de su difuminamiento relativo, de sus perpetuas transformaciones. Vertiente del olvido, si se quiere, pero a condición de pensarla como un olvido vital para la memoria misma. La *plasticidad* surge en el texto de Nietzsche en el momento mismo en el que se hace necesario pensar conjuntamente los dos regímenes del devenir: el régimen del *golpe*, diría yo (en el corazón del seísmo, *bajo el efecto del golpe*, nos olvidamos de todo), y el régimen del *contragolpe* (en el corazón de las supervivencias, *después del golpe*, rememoramos, aunque sea sin saberlo). El hombre no olvida nada de su «dolor originario». Pero lo transforma todo. El agente común de esta impronta y de esta capacidad de transformación no es otro que la *plasticidad* –esa *fuerza material*– del devenir mismo:

> «Para determinar [...] el límite a partir del cual el pasado debe ser olvidado si no se quiere que se convierta en el enterrador del presente, habría que saber con precisión cuál es la fuerza plástica (*die plastische Kraft*) del individuo, del pueblo, de la civilización en cuestión, y me refiero con ello a esa fuerza que permite a cada uno desarrollarse de manera original e independiente, transformar y asimilar las cosas pasadas o ajenas, curar las heridas, reparar las pérdidas, reconstituir sobre su propio fondo las formas rotas (*Wunden ausheilen, Verlorenes ersetzen, zerbrochene Formen aus sich nachformen*)»[95].

93 *Ibid.*, p. 430 (fragmento XXIX, 171).
94 *Ibid.*, p. 222 (fragmento XIX, 14).
95 *Id.*, 1874 [illegible]

Se trata, por tanto, en esta «fuerza plástica», de acoger una herida y de hacer participar a su cicatriz en el desarrollo mismo del organismo. Se trata, igualmente, de acoger una «forma rota» y de hacer participar su efecto traumático en el desarrollo mismo de las formas contiguas. La interpretación orgánica de la plasticidad no es en absoluto contradictoria, como vemos, con su interpretación estética[96]. Y ello es así porque reúne el *cuerpo* y el *estilo* en una misma cuestión de *tiempo*: supervivencia y metamorfosis terminarán por caracterizar al eterno retorno mismo, en el que la repetición no se da jamás sin su propio exceso y la forma sin su irremediable vocación a lo informe[97].

Gilles Deleuze ha arrojado luz sobre otro aspecto más de esta «fuerza plástica». Se trata de saber qué *forma de saber* requiere una fuerza tal: «[...] si [esta fuerza, en este caso la voluntad de poder] reconcilia el empirismo con los principios, si constituye un empirismo superior, es porque es un principio esencialmente *plástico*, porqúe no es más amplia que lo que ella misma condiciona, se metamorfosea con lo condicionado, se determina en cada caso con aquello que determina [...]; nunca superior a las determinaciones que opera en una relación de fuerzas, siempre plástica y en metamorfosis»[98]. Henos aquí, sin duda, más allá de Kant y Hegel reunidos: más allá de toda forma de síntesis establecida[99]. Henos aquí –la plasticidad misma lo impone– ante una relación inédita de lo universal con lo singular, una relación en la que lo universal sabe deformarse bajo cada presión o impulso del objeto local. Ciertamente, Nietzsche reivindicó un tipo semejante de *desclasificación de lo universal* (no dudamos en emplear el término con el que más tarde Bataille calificaría la operación de lo informe). Pero diré que fue Warburg quien verdaderamente supo poner en práctica tal *empirismo superior*.

El «empirismo superior», éso es lo que nos permite acabar con los juicios negativos tan a menudo emitidos a propósito del saber producido por Warburg: ni un solo libro consecuente, artículos que tratan sobre algunas cues-

96 La primera fue defendida por W. Müller-Lauter, 1978, pp. 111-164; la segunda por P. Lacoue-Labarthe, 1986, pp. 98-105. El propio Nietzsche escribe: «[...] con lo orgánico comienza también lo artístico», F. Nietzsche, 1872-1874, p. 190 (fragmento XIX, 50). Sobre la «fuerza plástica» nietzscheana, cfr. G. Deleuze, 1962, pp. 56-59. F. H. Robling, 1996, pp. 87-98.

97 G. Deleuze, 1968a, pp. 112 y 152.

98 *Id.*, 1962, p. 57.

tiones microscópicas, ideas demasiado «amplias» y demasiado movedizas, resultados históricos tan especializados como diseminados. Esta extravagancia tiene, sin duda, relación con las luchas psíquicas de un «esquizoide (incurable)» contra la «lógica destructora» que lo amenazaba, tal y como el propio Warburg quiso describirse en 1923[100]. Pero esta extravagancia se basa también en una opción epistemológica notablemente fundamentada: la de transformar, remodelar la inteligibilidad histórica de las imágenes bajo la presión —la impronta— de cada singularidad fecunda. Ésa es la razón de que el saber warburgiano sea un saber *plástico* por excelencia: actúa por memorias y por metamorfosis entrelazadas. La biblioteca y la increíble cantidad de manuscritos, fichas, documentos (Warburg no tiraba nada) constituyen, a este respecto, un *material plástico* capaz de absorber todos los accidentes —los objetos impensables o impensados de la historia del arte— y metamorfosearse, en consecuencia, sin jamás fijarse en el resultado final, en síntesis, en saber absoluto.

En la medida en que Warburg fue un lector atento de *El Nacimiento de la tragedia* y, sin ninguna duda, de la segunda *Inactual* —que tan de cerca concernía a la cuestión metodológica de su propia disciplina—, no hay ninguna coincidencia que suponer entre la emergencia filosófica de la plasticidad que caracteriza, en Nietzsche, a la *materia-memoria* del devenir y la emergencia histórico-antropológica de la plasticidad que caracteriza, en Warburg, a los *materiales-imágenes* del devenir. De estos «materiales-imágenes» se pueden afirmar al menos dos cosas: que son plásticos en razón de su propia capacidad de supervivencia, es decir, de su relación con el *tiempo de los fantasmas*, y que son plásticos en razón de su propia capacidad de metamorfosis, es decir, de su relación con el *tiempo de los cuerpos*.

Demos algunos ejemplos. ¿Cómo comprendió Warburg, desde el principio, la Antigüedad clásica, ese tiempo de un mundo desaparecido pero destinado a «sobrevivirse» y después a «renacer» en Italia? Como una lucha de «fuerzas plásticas» antagonistas —lo apolíneo, lo dionisiaco— en la que predomina el motivo peligroso de la *animalidad*. En el *Combate de los centauros* del friso griego que estudia a la edad de veintidós años (*fig. 17*), no menos que en el *Laocoonte* —paradigma central de toda la estética alemana y que ocupó a Warburg durante toda su vida (*fig. 29 y 36*)—, la animalidad asume su poder, reptiliano y metamórfico, de abrazar, hasta la absorción, a la forma humana misma (*fig. 37*). En los estudios sobre la adivinación pagana en la

época de Lutero la plasticidad animal terminará por encarnarse en las figuras monstruosas de la propaganda política religiosa[101] (*fig. 19*).

¿Cómo abordó Warburg a continuación la «supervivencia de la Antigüedad», ese fatal *Nachleben der Antike* incansablemente recorrido? Dejándose cautivar –como el héroe de Gradiva– por el motivo de la *femineidad* en movimiento. Desde la tesis sobre Botticelli (1893) hasta la correspondencia con André Jolles sobre el tema de la *Ninfa* (1900), es una verdadera *figura plástica* la que, insensible a la multiplicidad de sus identificaciones iconográficas –Venus o Pomona, Ninfa o Victoria, Hora o Aura, sirviente o ménade, Judith o Salomé– atraviesa los cuadros del Renacimiento con su gracia inimitable[102].

Incluso la *virilidad* heroica del burgués florentino se constituye, según Warburg, por mediación de *materiales plásticos* ejemplares: no hay ni supervivencia ni renacimiento del retrato antiguo sin la mediación de saberes técnicos, todos los cuales tienen relación con un cierto uso de la plasticidad. El arte del retrato pintado –analizado por Warburg en 1902 sobre el ejemplo de los frescos de Ghirlandaio– no puede comprenderse sin el *missing link*, censurado por Vasari, que representa el uso de los exvotos de cera directamente moldeados sobre el rostro de los donantes; el arte del retrato esculpido –evocado en el mismo artículo a propósito de los bustos de Rossellino, por ejemplo– no puede comprenderse sin el *missing link* que representa el uso de las máscaras funerarias producidas en yeso y reproducidas en terracota a todo lo largo del Quattrocento como otras tantas supervivencias de la *imago* romana[103]. Julius von Schlosser dará a la intuición de su amigo una extensión rigurosa: su estudio sobre el retrato en cera es una demostración magistral de la relación entre plasticidad del tiempo y plasticidad del material. Y se comprueba que son los materiales más plásticos y, por tanto, los menos valorados del arte escultórico –cera, yeso, terracota– los que resultan ser capaces de franquear el camino de las supervivencias en el inconsciente de las formas[104]. Lo que equivale a decir que la plasticidad sería una característica esencial de la *imagen-tiempo*[105].

Warburg no cesó nunca de desarrollar esta gran intuición, sin pretender –como de costumbre– fijarla en regla general. Pero una *línea* era para él un vector plástico del abrazo o de la trampa mortal: serpiente (*figs. 36-37*). Una

101 A. Warburg, 1920, p. 248 (trad., p. 275).
102 *Id.*, 1893, pp. 11-64 (trad., pp. 47-100). *Id.*, 1900.
103 *Id.*, 1902a, pp. 89-92 (trad., pp. 124-127).
104 J. von Schlosser, 1911. Cfr. G. Didi-Huberman, 1996a, pp. 63-81. *Id.*, 1998c, pp. 138-162.
105 Cfr. G. Deleuze, 1985, donde el motivo de la plasticidad no es tratado como tal sino más



19. Anónimo alemán, *Vaca-monje*, 1608. Xilografía.
De J. Wolf, *Lectiones memorabiles et reconditae*, Lauingen, 1608.

superficie era para él un vector plástico del movimiento o del *pathos*: drapeado (*figs.* 21-22). Un *volumen* era para él el vector plástico de la relación inquieta entre «causa exterior» y «causa interior»: entrañas[106]. Finalmente, el tiempo mismo habrá sido pensado por Warburg como el vector plástico de la supervivencia y de la metamorfosis de las imágenes. Incluso cuando analizaba los áridos cálculos adivinatorios en el *Astrolabium planum* de Johann Engel (1488), Warburg pensaba el propio cifrado –la organización tabular de los decanatos astrológicos– en función de un «flujo» plástico del devenir[107] (*fig.* 20). Más tarde habló del número como una «fuerza» racional tensa en su relación con el caos y la destrucción[108].

106 Cfr. A. Warburg, 1925.
107 A. Warburg, 1920, p. 248 (trad., p. 275).





20. Anónimo alemán, *Tema astrológico del escorpión*, 1488. Xilografía. De J. Engel, *Astrolabium planum in tabulis ascendens*, Venecia, 1488 (la serpiente denota la «prudencia del maligno» y la corriente de agua la inestabilidad humana).

En efecto, todo es cuestión de «fuerzas» y de relaciones dialécticas. ¿No sería necesario, por tanto, para ser más precisos, hablar del tiempo histórico como un material *semi-plástico*? Sin duda, la sola plasticidad no explica todo lo que acoge y absorbe, lo que impresiona y transforma. Hay que pensar la plasticidad y la *sutura* (la manera en que el suelo ha cicatrizado) según el horizonte de la *fractura* (la manera en que el suelo ha cedido, se ha cuarteado, no ha sido lo suficientemente plástica). El historiador bordea abismos porque han tenido lugar seísmos que han fracturado la continuidad histórica allá donde el tiempo no tenía toda la plasticidad requerida. Ésa es la razón de que la lección de Burckhardt siga siendo tan preciosa: la disciplina histórica debe pensarse como una «sintomatología del tiempo» capaz de interpretar conjuntamente las latencias (procesos plásticos) y las crisis (procesos no plásticos). Hay que concebir, por tanto, la *plasticidad* del devenir como aquello que permite al *seísmo* –la «crisis» según Burckhardt, el «dolor originario» según Nietzsche, el «trauma» según Freud– sobrevivir y metamorfosearse, es decir, retornar en el *síntoma* (proceso a la vez plástico y no plástico) sin destruir el medio en el que hace irrupción. La plasticidad del devenir no ocurre sin fracturas en la historia.

Y ello es verdad al propio nivel, epistemológico, del saber histórico. Warburg, recordémoslo, decía de las supervivencias y de las metamorfosis de la adivinación pagana –analizadas por él en el corazón del discurso antipagano por excelencia: el discurso de Lutero que [illegible] de un mod

inequívoco toda «concepción rectilínea de la historia» (*geradlinige Geschichtsauffassung*)[109]. Nos encontramos aquí en otro territorio común a Warburg y a Nietzsche: el de una «filología activa» capaz de pensar la vida y la plasticidad del devenir[110]. Todo el argumento de la segunda *Inactual* –su famosa «crítica de la historia»– parte de ahí. La fórmula se ha hecho célebre: «Demasiada historia mata a la historia» (y a la vida y al devenir). No carece de interés recordar que esta fórmula fue primero pronunciada, más o menos, por el gran historiador predecesor de Burckhardt, por el inventor mismo de una historia del Renacimiento, es decir, Michelet:

> «Hemos evocado la historia y hela aquí por todas partes; estamos asediados, ahogados, aplastados por ella; marchamos encorvados bajo este peso, ya no respiramos, ya no inventamos. El pasado mata al futuro. ¿Cuál es la causa de que el arte esté muerto (con tan escasas excepciones)? Que la historia lo ha matado. En nombre de la historia misma, en nombre de la vida, protestamos. La historia no tiene nada que ver con ese montón de piedras. La historia es la del alma y el pensamiento original, la de la iniciativa fecunda, el heroísmo, heroísmo de acción, heroísmo de creación»[111].

La protesta de Michelet se convertirá en Nietzsche en diatriba. Pero son la misma plasticidad –contra el inmóvil «montón de piedras» de los hechos acumulados por historiador positivista– y el mismo «heroísmo de creación» los que se reivindican en la segunda *Inactual*. La historia de la que Nietzsche abomina es precisamente la historia que se muestra incapaz de abordar el pasado desde el ángulo de las supervivencias y de sus metamorfosis. Para ella, el pasado es un objeto muerto, incluso y sobre todo cuando cree *conservarlo*: porque lo que hace es momificar aquello que cree preservar contra el anacronismo y el presente. Es decir, mantiene una *forma* del pasado, pero renuncia a todo pensamiento de su *fuerza*:

> «[...] cuando el sentido histórico no conserva ya la vida sino que la momifica, entonces el árbol se debilita progresivamente, en sentido inverso al proceso natural, desde la copa hasta las raíces, y éstas últimas terminan generalmente por morir. La propia historia tradicional degenera en el instante en que no se ve ya animada y atizada por el aliento vivo del presente (*das frische Leben der Gegenwart*) [...]. No sabe, en efecto, más que *conservar* la historia (*sie*

109 *Id.*, 1920, p. 209 (trad., p. 255).
110 Cfr. G. Deleuze, 1962, pp. 83-85 y 114-116.

> *versteht eben allein Leben zu bewahren)*, no engendrarla; ésa es la razón de que subestime siempre lo que está en gestación, porque no posee para ello instinto adivinatorio alguno»[112].

¿La historia en la época del positivismo? Una historia casi totalitaria: «¡División del trabajo! ¡Cerrad filas!». Una disciplina en la que se fuerza a las gallinas «por medios artificiales, a poner más rápidamente», de suerte que los huevos «son cada vez más pequeños aunque los libros sean cada vez más gruesos». Una cultura en la que «los hombres nacen con el cabello gris» porque no ven en el pasado más que una «vejez de la humanidad». Una ciencia que tiende hacia la «terrible osificación [del] tiempo». Y esta ciencia, para terminar, no se revela más que como un «ideal ascético» más, una «teología disimulada», el «pensamiento entristecedor y paralizante de creerse los que han llegado tarde de todos los tiempos»: lo que persigue bajo la especie del «concepto realizándose en sí mismo» –he aquí, pues, un Hegel prendido con alfileres– es un «cumplimiento» reducido a un «compendio de inmortalidad», a una «sabia miseria», en suma[113].

Esta sabia miseria Nietzsche querrá analizarla como psicólogo: no es otra cosa, dice, que una defensa contra la angustia, una reacción de «temor» ante lo «desconocido» sin fondo que, irremediablemente, nos hace alcanzar –hace sobrevivir en nosotros– el «dolor originario» evocado ya desde *El Nacimiento de la tragedia*. Así, la obligatoria producción de *una causa*, en el discurso histórico, presenta un parentesco con un proceso apotropaico ante la esencial oscuridad de *la cosa*:

> «Hacer que algo desconocido *(Unbekanntes)* se haga conocido conforta, asegura, satisface y procura, además, un sentimiento de poder. Con lo desconocido aparecen el peligro, la inquietud, la preocupación –el primer movimiento instintivo tiende a eliminar esas penosas disposiciones. Primer principio: cualquier explicación vale más que ninguna en absoluto. [...] En el fondo, no se trata más que de un deseo de desembarazarse de explicaciones angustiantes *(drückende Vorstellungen)* [...]. Así, el instinto de causalidad *(Ursachen-Trieb)* es provocado y excitado por el sentimiento de temor *(Furchtgefühl)*. Tan a menudo como sea posible, el 'por qué' no debe dar tanto la causa en sí misma como una *cierta* clase de causa: una causa tranquilizadora, que

112 F. Nietzsche, 1874, p. 112. Cfr. igualmente pp. 114-127.

libere y conforte. [...] Todo lo que es nuevo, inaudito, desconocido es excluido en tanto que causa»[114].

También en ese punto Warburg estará a la altura de la exigencia nietzscheana: su erudición misma –inmensa erudición– no se dejaba cegar por el «instinto de causalidad». Sabía dejar sitio tanto a lo desconocido (*Unbekanntes*) como a lo extraño (*Fremdes*). No temía descubrir causalidades «angustiosas» e incluso «aplastantes» (*drückend*) en la explicación de los fenómenos más radiantes del Renacimiento: ¿acaso no es aplastante para una «historia del arte estetizante» ver surgir, en el hermoso medio de la bella individualidad de los retratos italianos, esa «magnificencia provocadora y putrescente de maniquíes de moda» (*herausfordernde, moderige Schneiderpracht*) y esa «magia fetichista de las efigies de cera» (*fetischistische Wachsbildzauber*) amontonadas en una iglesia florentina como una «amalgama o una supervivencia del arte pagano del retrato en las iglesias cristianas» (*Verquickung oder Nachleben heidnischer Bildniskunst in christlichen Kirchen*)[115]? Nunca Warburg, al contemplar una obra de arte, se alejó totalmente de este «dolor originario» percibido por Nietzsche como la oscura causa –o *cosa* última– de la representación.

De hecho, la segunda *Inactual* coloca al historiador ante una opción epistemológica crucial. Se ofrece, por un lado, la *historia que mata el pasado*: es la historia tranquilizadora del positivista. Es –se cree– «científica» y *objetiva*. Pero no hace de su objeto más que un objeto muerto, es decir, inofensivo y privado de su «vida». Por otro lado, se ofrece la historia *en la que vive, en la que sobrevive, el pasado*: es la historia más inquieta –y más inquietante– del filósofo genealogista, del «psicólogo de la cultura», del antropólogo de las singularidades fecundas. Su objeto es una fuerza: superviviente, metamórfica, y, por lo tanto, el historiador experimentará fatalmente la onda de choque si no el contacto, el choque mismo. Ahora bien, Nietzsche califica a esta historia como un «poder artístico», el único capaz de «percibir las realidades que le son impenetrables, de unir cosas que sólo Dios sabe si tienen relación entre sí. [...] Para ello hace falta ante todo un gran poder artístico (*vor allem eine grosse künstlerische Potenz*)»[116].

La historia se pretende ciencia, y esta voluntad es admirable. Su movimiento en el saber –la producción de las «fuentes», la investigación de las

114 *Id.*, 1889a, pp. 92-93.
115 A. Warburg, 1902a, pp. 73-74 y 91 (trad. pp. 109 y 126).

«causas»– tiende legítimamente hacia ese estatus. Pero ¿llega alguna vez a realizarlo como tal? Más bien, niega la belleza de su propio movimiento cuando cree alcanzada su meta, es decir, terminado su movimiento. Que acepte el límite –y la belleza, repito– de su estatus, y entonces su vocación científica se revelará como una obra, una construcción, un arte. Nietzsche propone, en la segunda *Inactual*, que la historia «soporte ser transformada en obra de arte»[117]. ¿Por qué una obra de arte? Porque en ella *forma* y *fuerza* se unen necesariamente, orgánicamente. Cuando Nietzsche escribe que «con lo orgánico comienza también la estética»[118], establece que *la plasticidad del devenir crea una fractura en el discurso de la historia*. Tanto lo artístico (formas y fuerzas de la cultura) como lo orgánico (formas y fuerzas del cuerpo vivo) se señalan en la continuidad de la historia como otras tantas «fuerzas no históricas»[119], como otros tantos síntomas y *anacronismos*. El *arte* constituye, por tanto, para Nietzsche, el *centro-remolino* –el lugar crítico por excelencia, el lugar del no-saber– de la disciplina histórica. Warburg, por su parte, habrá hecho de la historia del arte una disciplina crítica por excelencia –un lugar de saber y de no-saber mezclados– para toda la inteligibilidad histórica de su tiempo.

117 *Ibid.*, p. 136.
118 *Id.* 1870-1874, p. 100 (fragmento XIX, 50).

DYNAMOGRAMM, O EL CICLO DE LOS CONTRATIEMPOS

La historia, pues, removida. Se mueve, difiere de sí misma, despliega su semi-plasticidad. Aquí fluyente y allá rompiente, aquí serpentina y allá mineral. No hay duda de que Warburg quiso pensar todo ello conjuntamente, dialécticamente: latencias con crisis, suspenses con rupturas, ductilidades con seísmos. Y es así como la noción de *Nachleben* habrá terminado por ofrecer la formulación dinámica, específica, histórica, de un *síntoma del tiempo*. Pero ¿qué es un síntoma desde el punto de vista del tiempo histórico? Será, en el contexto que nos hemos dado, la ritmicidad muy particular de un *acontecimiento de supervivencia*: efracción (surgimiento del Ahora) y retorno (surgimiento del Antaño) mezclados. O, dicho de otro modo, será la concomitancia inesperada de un *contratiempo* y de una *repetición*.

Hablar así es, una vez más, retener una lección de Nietzsche. Es invocar para las imágenes el privilegio de la extrañeza temporal, de la *inactualidad*. La inactualidad no es la pura y simple negación de la historia, y menos aún la del tiempo mismo. Impone, más bien, el poder conjugado del contratiempo y de la repetición. *Poder del contratiempo*: todo lo que, en la historia, es significativo, todo lo que «ejerce una influencia» real, no puede aparecer, según Nietzsche, más que como un «actuar contra el tiempo, y por tanto sobre el tiempo»[120]. Es en este sentido en el que hay que comprender la reivindicación filológica, la pasión por la Antigüedad, comunes a Nietzsche y a Warburg: ofrecían los útiles arqueológicos –no metafísicos y eternos,

120 F. Nietzsche, 1874, pp. 93-94.

sino bien *materiales* y *temporales*– para una crítica aguda del historicismo que estaba en el ambiente. Toda fuerza auténticamente histórica (y la supervivencia es una de ellas) debe saber producir el elemento no histórico que la contramotiva, lo mismo que toda fuerza de rememoración debe saber producir el elemento de olvido que la sostiene. El contratiempo remite, pues, en Nietzsche, a esa «atmósfera no histórica en la que se produce todo gran acontecimiento histórico»[121]. De ahí la famosa exhortación lanzada a los historiadores: «Y, si os hacen falta biografías, que no sean las que llevan por título 'El Señor Tal y su tiempo', sino las que deberían tener por título 'Un luchador contra su tiempo' (*ein Kämpfer gegen seine Zeit*)»[122].

¿Cuál es, por tanto, la energía vital, la «energía no histórica» susceptible de ofrecer al «luchador contra su tiempo» el arma de inactualidad oponible a todas las coerciones, a todas las convenciones del *Zeitgeist*? Nietzsche la aborda paradójicamente –y henos ya aquí en el terreno del eterno retorno– como un *poder de repetición*. Como ha señalado Gilles Deleuze, el *regresar* ofrece, para Nietzsche, la expresión y hasta *el ser mismo de lo que deviene*: en él se constituye la temporalidad como necesaria coacción o coexistencia –fatalmente anacrónica– del pasado, del presente y del futuro:

> «¿[...] cómo puede el pasado constituirse en el tiempo? ¿Cómo puede pasar el presente? Jamás el instante que pasa podría pasar si no hubiera ya pasado al mismo tiempo que presente, todavía por llegar al mismo tiempo que presente. Si el presente no pasara por sí mismo, si hubiese que esperar un nuevo presente para que éste se convirtiera en pasado, nunca el pasado en general se constituiría en el tiempo, ni este presente pasaría: no podemos esperar, es preciso que el instante sea a la vez presente y pasado, presente y futuro, para que pase (y pase en beneficio de otros instantes). Es preciso que el presente coexista consigo mismo como pasado y como futuro. Es la relación sintética del instante consigo mismo como presente, pasado y futuro lo que fundamenta su relación con los otros instantes. El eterno retorno es, pues, respuesta al problema del *paso*. En este sentido, no debe ser interpretado como el retorno de algo que es, que es uno o que es lo mismo. En la expresión *eterno retorno* hacemos un contrasentido cuando comprendemos: retorno de lo mismo. No es el ser el que retorna, sino que el retornar mismo constituye al ser en tanto que se afirma del devenir y de lo que pasa. No es el

121 *Ibid.*, p. 100.
122 *Ibid.*, p. 135.

uno que retorna, sino que el retorno mismo es el uno que se afirma sobre lo diverso o lo múltiple»[123].

El pasado se constituye, en suma, desde el interior mismo del presente —en su potencia intrínseca de *paso* y no en su negación por otro presente que lo rechazaría, como muerto, tras él—, lo mismo que el presente se constituye desde el interior mismo del pasado, en su potencia intrínseca de *supervivencia*. El comentario de Deleuze tiene aquí la virtud de apartar el eterno retorno nietzscheano de cualquier modelo trivial del tiempo: la «eternidad» en cuestión no cesará ya de estar sometida a precariedades y «pasajeridades»; el «retorno» en cuestión no cesará ya de estar sometido a variaciones y a metamorfosis. El golpe de fuerza nietzscheano consiste, en el fondo, en haber hecho necesaria, para pensar el tiempo, la coexistencia de un modelo *caótico* y de un modelo *cíclico*[124].

He aquí por qué trabajan concertadamente la potencia del contratiempo y la de la repetición. El contratiempo no ocurre nunca sin el ritmo de los retornos: *el contratiempo retorna*, y es ahí donde está todo su valor de síntoma, por encima de las ocasiones o de los simples azares. Recíprocamente, la repetición nunca tiene lugar sin la cacorritmia de las fracturas imprevistas: *la repetición desune* lo repetido, disfunciona en cuanto que retorno a lo idéntico. Es lo que Deleuze enuncia tan bien cuando arranca el eterno retorno nietzscheano al *uno* (no hay repeticiones sin multiplicidades) y a lo *idéntico* (no hay repeticiones sin diferencias)[125]. Es, igualmente, lo que Pierre Klossowski ha sugerido al calificar el ciclo del eterno retorno como un «círculo vicioso», siempre inesperado en sus efectos de torsión o de «per-versión» intrínsecas[126].

Sin embargo, ¿no emplea el propio Nietzsche —como es notorio— la expresión *eterno retorno de lo mismo*[127]? Esta dificultad ha podido suscitar algunas dudas sobre la interpretación «diferenciante» del eterno retorno según Gilles Deleuze. Pero la objeción se diluye a poco que se tome la simple precaución de no confundir el *mismo* nietzscheano *(das Gleiche)* con la identidad en cuanto que tal *(Einssein* o *Identität)*. El retorno de lo mismo no es un retorno a lo mismo —y menos aún un retorno a lo idéntico—. Lo «mismo» que vuelve en el eterno retorno no es la identidad del ser, sino

123 G. Deleuze, 1962, pp. 54-55.
124 *Ibid.*, p. 33.
125 *Id.*, 1968a, pp. 7-41.
126 P. Klossowski, 1969, pp. 37-88 y 301-356.
127 Cfr. K. Löwith, 1935-1938, pp. 151-167 y 191-211.

solamente un *semejante*. La ménade que regresa en la supervivencia de las formas en el Quattrocento no es el personaje griego como tal, sino una imagen marcada por el fantasma metamórfico –clásico, después helenístico, después romano, después reconfigurado en el contexto cristiano– de ese personaje: es, en suma, una *semejanza* que pasa y que vuelve. He aquí cómo la repetición sabe hacer trabajar la diferencia. Warburg lo habrá comprendido perfectamente al estudiar las imágenes –su devenir, sus variaciones– como un lugar privilegiado para toda supervivencia cultural. Recientemente Giorgio Agamben ha propuesto un esclarecedor desvío a través de la etimología para comprender la necesidad –muy warburgiana– de volver a poner la imagen en el centro de toda reflexión sobre el cuerpo humano:

> «Detengámonos un momento en esa palabra *Gleich*. Está formada por el prefijo *ge* (que indica un colectivo, una reunión) y el término *leich*, que se remonta al alemán altomedieval *lich*, al gótico *leik* y, finalmente, a la raíz **lig*, que indica la apariencia, la figura, la semejanza, y que se ha convertido en el alemán moderno en *Leiche*, el cadáver. *Gleich* significa, pues, que tiene el mismo **lig*, la misma figura. Es esta raíz **lig* la que volvemos a encontrar en el sufijo *lich* con el que se han formado muchos adjetivos en alemán (*weiblich* significa originalmente: que tiene una figura de mujer) e incluso en el adjetivo *solch* (de manera que la expresión filosófica alemana *als solch* o inglesa *as such* significa: en cuanto a su figura, a su forma propia). En inglés tenemos la exacta correspondencia en la palabra *like*, que se encuentra tanto en *likeness* como en los verbos *to liken* y *to like*, y también como sufijo en la formación de adjetivos. En este sentido, el eterno retorno de lo *gleich* debería traducirse literalmente como eterno retorno de los **lig*. Hay, por tanto, en el eterno retorno algo así como una imagen, como una semejanza [...]»[128].

Eso es exactamente lo que Warburg buscó en la expresión de un eterno retorno de las semejanzas antiguas –un eterno retorno que fuese pensable más allá de toda relación trivial, más allá de todo modelo de tiempo que suponga en general la idea de una *imitación de los modelos antiguos*. Las supervivencias advienen en imágenes: tal es la hipótesis warburgiana tanto sobre la larga duración occidental como sobre las «líneas divisorias entre las culturas» (lo que le permitirá, por ejemplo, reconocer, en la sustancia de las imágenes de un fresco del Quattrocento italiano, el fantasma activo y

128 G. Agamben, 1998, p. 78.

superviviente de un antiguo astrólogo árabe). Las supervivencias advienen en imágenes, y ello exige de nosotros algo más que una simple historia del arte. Warburg desarrolló todo su pensamiento de las *imágenes supervivientes* desde la óptica –siempre nietzscheana– de una *genealogía de las semejanzas*, es decir, de una manera auténticamente crítica de encarar el devenir de las formas al margen de las teleologías, positivismos y utilitarismos de cualquier pelaje. Al poner las bases de esta genealogía de las semejanzas occidentales, Aby Warburg suscitó en el ámbito estético –no menos que en la historia del arte y sus tranquilas filiaciones vasarianas– un torbellino más discreto pero comparable al que, en el ámbito ético, había suscitado Nietzsche con su sulfurosa *Genealogía de la moral*.

«Genealogía quiere decir origen o nacimiento, pero también diferencia o distancia en el origen»[129]. El saber genealógico fue primero presentado por Nietzsche como un saber filológico y, más aún, *etimológico*[130]. Warburg, por su parte, no se alejó nunca de ese planteamiento: basta constatar la presencia en su biblioteca de una cantidad impresionante de libros dedicados a la etimología, así como el notorio papel de las teorías lingüísticas de Hermann Osthoff –volveré sobre ello– en la definición misma del concepto, tan central en él, de *Pathosformel*[131]. Ahora bien, la etimología, lejos de basar la relación genealógica en la continuidad de las ascendencias, de las fuentes, de los «orígenes», nos hace acceder, por el jugo de las supervivencias, a su diseminación, a su esencial discontinuidad que es –que engendra– la discontinuidad de «nuestro ser mismo», como ha escrito Michel Foucault en un famoso estudio sobre las relaciones entre historia y genealogía en Nietzsche:

> «La historia 'efectiva' [del genealogista] se distingue de la de los historiadores en que no se apoya sobre ninguna constancia: nada en el hombre –ni siquiera su cuerpo– es lo bastante fijo como para comprender a los otros hombres y reconocerse en ellos. Se trata sistemáticamente de romper todo aquello a lo que se adosa para volverse hacia la historia y captarla en su totalidad, todo aquello que permite volver a trazarla como un paciente movimiento continuo, todo eso. Hay que despedazar lo que permitía el juego consolador de los reconocimientos. Saber, incluso en el orden histórico, no significa 'reencontrar' y, sobre todo, 'reencontrarnos'. La historia será 'efec-

129 G. Deleuze, 1962, p. 3.
130 F. Nietzsche, 1887, pp. 226-229.
131 Cfr. H. Osthoff, 1899 y 1901.

tiva' en la medida en que introduzca lo discontinuo en nuestro propio ser. Dividirá nuestros sentimientos; dramatizará nuestros instintos; multiplicará nuestro cuerpo y lo opondrá a sí mismo. No dejará bajo ella nada que tenga la estabilidad confortadora de la vida o de la naturaleza; no se dejará llevar por ninguna terquedad muda hacia un fin milenario. Abrirá aquello sobre lo que se la quiere hacer reposar y se ensañará contra su presunta continuidad. Y es que el saber no está hecho para comprender, está hecho para cortar»[132].

En estas líneas, Foucault adopta claramente el estilo «cortante» de *La Genealogía de la moral*, aunque, en mi opinión, de un modo un tanto excesivo. Por un lado, insiste, con razón, en el verdadero sentido del paradigma filológico o etimológico. ¿Por qué la determinación geneaológica es tan «meticulosa y tan pacientemente documental»[133] –un rasgo, dicho sea de paso, más típico aún en Warburg que en el propio Nietzsche? Porque su objeto, opuesto a todo sentido absoluto de la historia, a todo «despliegue metahistórico de las significaciones ideales y de las indefinidas teleologías», apunta a las *singularidades del devenir* y del eterno retorno: la genealogía, escribe Foucault, «pretende hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesan»[134]. Así, la meticulosidad del saber etimológico termina por desunir la continuidad de una posible historia de las palabras: desemboca de modo lógico en una *sintomatología*, algo que Nietzsche reivindica en *La Genealogía de la moral* cuando intenta analizar –más allá de la etimología de las palabras «bueno» y «malo»– la mala conciencia en términos de «síntoma» e incluso de «enfermedad»[135].

Foucault ve bien, por tanto, cómo la noción de síntoma permite a Nietzsche –y a su propio proyecto histórico– encontrar el punto justo de «articulación del cuerpo y de la historia»[136]. Comprende que la historia «efectiva» del genealogista «no teme mirar hacia abajo», escrutando las *bases materiales de la cultura* –parafraseo aquí una célebre expresión de Georges Bataille–, ese «hormigueo bárbaro e inconfesable» que todo médico debe saber escrutar en el organismo de su paciente[137]. Pero, por otro lado, Foucault radicaliza la discontinuidad (el contratiempo) a riesgo de perder de

132 M. Foucault, 1971, pp. 147-148.
133 *Ibid.*, p. 136.
134 *Ibid.*, pp. 136-137 y 154.
135 F. Nietzsche, 1887, pp. 275-277. Sobre el paradigma sintomatológico en Nietzsche, cfr. K. Löwith, 1935-1958, p. 11. G. Deleuze, 1962, pp. 3, 48-50 y 85-86. T. A. Long, 1989, pp. 112-128. M. Vozza, 1990, pp. 91-104. P. Wotling, 1995, pp. 109-182 («la cultura como síntoma»).
136 M. Foucault, 1971, p. 143.
137 *Ibid.*, p. 149.

vista la memoria (la repetición): un síntoma no es, para él, más que algo que tiene que ver con lo discontinuo, es decir, con el olvido, del «acontecimiento perdido»: «Se trata de hacer de la historia una contra-memoria». Y todo su rechazo del concepto de origen *(Ursprung)* va en este sentido: recusar la historia como búsqueda del «lugar de la verdad», ese lugar originario en el que se diría la «esencia exacta de la cosa»[138].

Además de filológicamente inexacto[139], este rechazo del *Ursprung* nietzscheano presenta el inconveniente de des-dialectizar la noción de síntoma. Foucault enfrenta, sin matices, el modelo de las «raíces», que supone continuo, a la voluntad genealógica de «hacer aparecer las discontinuidades»[140]. No imagina que las raíces pueden ser múltiples, entrelazadas, filiformes, reticulares, rizomáticas, acá aparentes y allá subterráneas, acá fosilizadas y allá en constante germinación... El *Ursprung* mismo —Walter Benjamin teoriza sobre él ya desde 1928[141]— supone la discontinuidad y el carácter *anadiómenes*, apareciendo-desapareciendo, de los filamentos genealógicos. Si hay que pensar, con Nietzsche, la genealogía como una sintomatología, ello implica pensar el síntoma mismo como algo mucho más complejo que una estricta discontinuidad. La etimología de las formas imaginada por Aby Warburg y meticulosamente puesta en práctica como una sintomatología de las semejanzas, ese saber genealógico no podía existir sin un pensamiento dialéctico del síntoma: contratiempos que surgen de la materia misma de las repeticiones, olvidos que surgen de la materia misma de las memorias conscientes, diferencias que surgen de la materia misma, la *superviviente materia de las semejanzas*.

Tales serían, por tanto, los movimientos y las temporalidades de la imagen-síntoma: acontecimientos de supervivencia, puntos críticos en los ciclos de contratiempos. Warburg buscó durante toda su vida un concepto descriptivo y teórico para estos movimientos. Lo llamó *Dynamogramm*: la *grafía de la imagen-síntoma*, en cierto modo. El impulso de los acontecimientos de supervivencia directamente perceptible y transmisible por la sensibilidad «sismográfica» del historiador de las imágenes.

Al nivel descriptivo, el *Dynamogramm* podría expresar la relación de supervivencia que mantiene, por ejemplo, el extraordinario drapeado pasional

138 *Ibid.*, pp. 138-139 y 153.
139 Cfr. S. Lash, 1984, pp. 1-17. B.C. Sax, 1989, pp. 769-781. J. Pizer, 1990, pp. 462-478. T. H. Wilson, 1995, pp. 157-170.
140 M. Foucault, 1971, p. 154.
141 W. Benjamin, 1928, pp. 23-56.

de Niccolò dell'Arca, en la *Lamentación* de Bolonia, con un tipo de drapeado helenístico que el artista del Renacimiento difícilmente podía conocer y, por tanto, «imitar» como tal (*fig.* 21-22). El «dinamograma» mostraría el trazo de la «vida», de la *Lebensenergie* común a ambos drapeados: su manera particular –particularmente intensa, desplegante y movida– de hacer trabajar los pliegues, es decir, de crear discontinuidades características en la fluencia, no menos característica, del material esculpido o modelado.

Hay que reconocer, sin embargo, que Warburg nunca sistematizó la investigación descriptiva de tales «rasgos comunes»: no practicó –como hacían, en su época, un Cavalcaselle o un Morelli– el dibujo de las obras que analizaba, como tampoco buscó las redes subyacentes de una «geometría secreta» de las pinturas. Su respeto por las singularidades le hacía, quizá, desconfiar de una práctica capaz de esquematizar la imagen y, por ende, de empobrecerla. Y es por eso por lo que prefería fotografiar o, más bien, encargar fotografías, que luego estudiaba con lupa, de sus objetos de estudio. Ello significa, igualmente, que la noción de *Dynamogramm* fue, para Warburg, eminentemente teórica: daba una formulación específica de ese biomorfismo tan paradójico que evocamos en la expresión *Nachleben der Antike*. Una expresión equivalente aparece en los manuscritos de Warburg: *Wiederlebung antiker Dynamogramme*, es decir, la «re-animación de los dinamogramas de la Antigüedad»[142].

El *Dynamogramm* apunta, pues, a una forma de energía histórica, una *forma del tiempo*. Toda la temporalidad warburgiana parece construirse en torno a hipótesis rítmicas, pulsativas, suspensivas, alternantes o jadeantes. Es algo que se aprecia fácilmente tan sólo con hojear la masa de los papeles inéditos, en los que aparecen a menudo los *esquemas oscilatorios* de las polaridades constantemente puestas en práctica: «balancín» del idealismo y del realismo (*fig.* 23); «ritmo» de las «labilidades» del estilo (*fig.* 24), o bien ese maravilloso «columpio eterno» (*die ewige Wippe*) en cuyo punto de equilibrio danza –o se debate, como el funambulista de Jean Gênet– un pequeño personaje indicado como *K*... Por supuesto, es al artista (*Künstler*) al que Warburg habrá querido representar en este pequeño croquis[143] (*fig.* 25).

Sin duda, se debe generalizar aún más esta lección: el dinamograma sería algo así como la hipótesis, siempre renovada, de una *forma de las formas en el tiempo*. El propio Warburg terminará por escribir que todo su proyecto

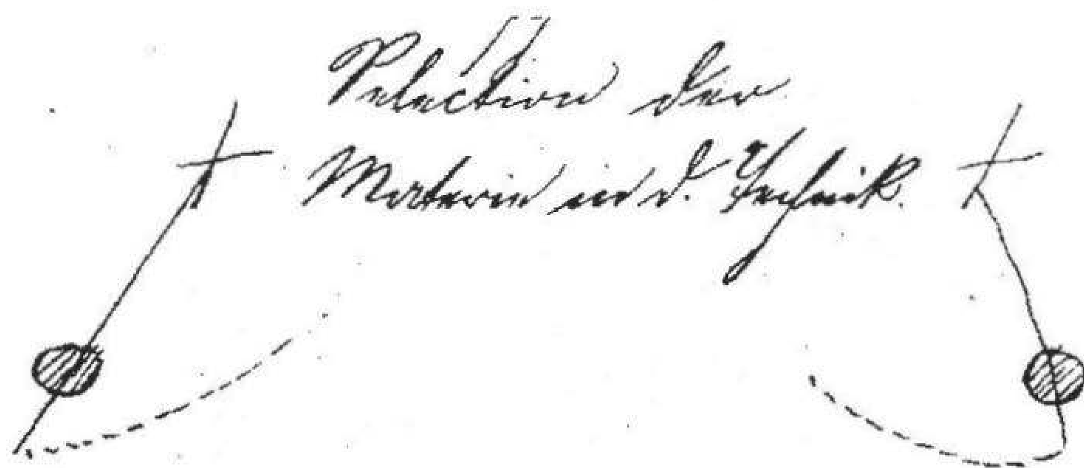
142 A. Warburg, 1927a, p. 27.
143 *Id.*, 1888-1905, pp. 92, 162 y 48.



21. Anónimo griego de Asia Menor, *Nereida* (detalle de la *Tumba de las Nereidas* procedente de Xanthos), siglo IV a.C. Mármol. Londres, British Museum. Foto G. D.-H.



22. Niccolò dell'Arca, *Lamentación por Cristo muerto* (detalle de la Magdalena), h. 1480. Terracota. Bolonia, Santa Maria della Vita. Foto Antonio Guerra.

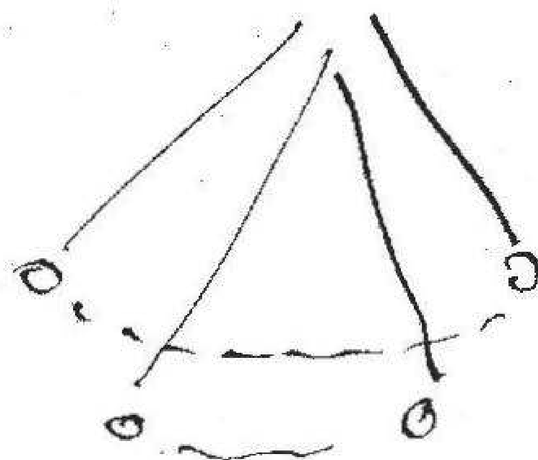


23. Aby Warburg, *Esquema oscilatorio de la polaridad idealismo-realismo*, 1892. Dibujo a tinta, tomado de los *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*, I, p. 166. Londres. Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

de interdisciplinariedad —que conjugaba la historia del arte, la historia y la psicología social (*kunstgeschichtlich, historisch und sozialpsycologisch*)— no debía desembocar ni más ni menos que en una gran «estética del dinamograma» (*Ästhetik des Dynamogramms*)[144].

Nada se habrá entendido del proyecto warburgiano mientras se siga insistiendo —en la vía de Panofsky, Gombrich y algunos otros— en focalizarlo como una pura iconología de las «significaciones simbólicas». Una lectura semejante no explica más que la mitad de las cosas: es algo así como si describiéramos a un Laocoonte privado de sus gestos, de su lucha y de su serpiente. Ello significaría quedarnos con la idea —¡cuán falsa!— de un Warburg exclusivamente interesado por los «contenidos» y relativamente indiferente hacia las «formas» o bien hacia las «fuerzas» de la imagen. De hecho, el autor de la *Ninfa* no se interesaba por el «simbolismo» figurativo desde el punto de vista de un diccionario de símbolos (al modo de Ripa), ni de un «jeroglífico a descifrar»[145] (al modo de Panofsky): escrutaba en las imágenes algo mucho más fundamental que llegó a denominar un «simbolismo dinámico» o «energético» (*dynamische, energetische Symbolik*)[146].

144 *Id.*, 1927a, p. 9.
145 *Id.*, 1912, p. 185 (trad. cit., p. 215).
146 *Id.*, 1927a, p. 55. *Id.*, 1928a, p. 96, etc.

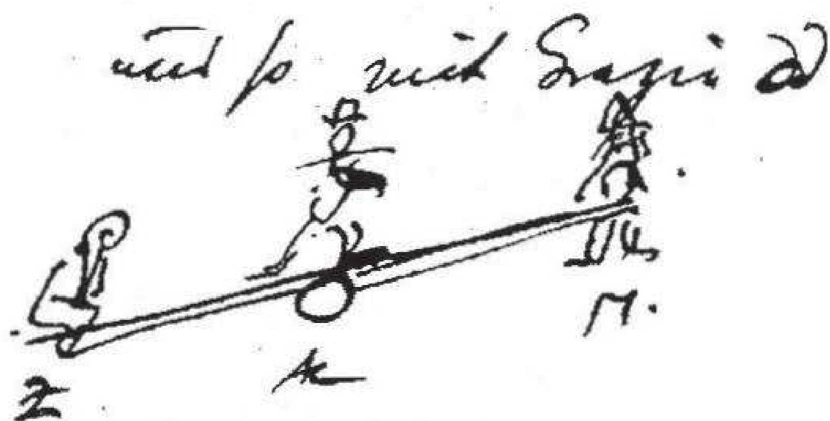


24. Aby Warburg, Esquema oscilatorio de las «inestabilidades» y del «ritmo» ornamentales, 1900. Dibujo a tinta, tomado de los *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*, II, p. 67. Londres, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

En resumen, aquello de lo que se acuerdan las supervivencias no es el significado —que cambia en cada momento y en cada contexto, en cada relación de fuerzas en la que está incluido— sino el trazo significante mismo. Pero hay que entenderlo bien: no se trata tanto del trazo como contorno de la figura figurada cuanto del trazo en acto —acto dinámico y superviviente, singular y repetido a la vez— de la figura figurante. No la *Gestalt*, sino la *Gestaltung* misma. Es en ese sentido en el que, a ojos de Warburg, la imagen presenta una «función simbólica» (*symbolische Funktion*): únicamente en la medida en que la memoria que en ella se transmite (*Mneme*) es la de una «impronta de movimiento», algo que queda resumido, en las notas manuscritas de los últimos años, en la extraña expresión de «engrama energético» (*energetisches Engramm*)[147]. El artista del Renacimiento, según Warburg —que pensaba ante todo en Donatello, Botticelli o Mantegna—, no sería otra cosa que un «captador y un formalizador de la antigua memoria dinamófora» (*Auffänger und Former der antiken dynamophorischen Mneme*)[148].

Que la «antigua memoria» sea «dinamófora», es decir, portadora de fuerzas y transformadora de formas más aún que transmisora de significaciones, es algo que nos remite, una vez más, a Nietzsche. Podríamos decir,

147 *Id.*, 1927a, p. 44.
148 *Id.*, 1928a, p. 15.



25. Aby Warburg, El Columpio eterno, 1890. Dibujo a tinta, tomado de los *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*, I, p. 110. Londres. Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

en efecto, que la noción warburgiana de *Dynamogramm* trata de responder al anhelo nietzscheano de una psicología, pero también de una *estética de las fuerzas* y no de las significaciones, un conocimiento de las fuerzas que sea al mismo tiempo «morfología»[149]. Podríamos decir, igualmente, que Warburg fue capaz de encontrar en el mármol lo que Nietzsche encontraba sólo en el sonido: el «genio de la existencia en sí misma», la «voluntad que se hace inmediatamente comprender», en suma, todo aquello que Nietzsche sacaba de la sola «embriaguez del sentimiento musical»[150], es lo que intenta liberar la rítmica y morfológica «estética del dinamograma».

Esta estética supone una *morfología* por el simple hecho de que toda fuerza —«causa del movimiento», según su definición física más elemental— actúa entre posiciones extremas que definen también una separación, una *polaridad*. No nos sorprenderá, pues, que Warburg manejara siempre conjuntamente los conceptos de *Dynamogramm* y *Polarität*. Se trataba, en el fondo, de explorar todas las maneras posibles de dar forma a una tensión contradictoria: como si las imágenes tuvieran precisamente, según Warburg, la vir-

149 F. Nietzsche, 1886, p. 41.
150 *Id.*, 1870, p. 68.

tud —o quizás la función— de conferir una plasticidad, intensidad o reducción de la intensidad a las cosas más opuestas de la existencia y de la historia. En 1927, el manuscrito de las *Allgemeine Ideen* comenzaba —después de mil y una tentativas del mismo género— con el esquema de una serie arborescente de *bifurcaciones* en las que el Renacimiento pudiese ser comprendido en su «estilo»: punto de vista racional de la evolución *(Entwicklung) versus* punto de vista «demónico» de la «actualidad» *(Aktualität)*, punto de vista «arqueológico» *(archäologisch) versus* punto de vista «histórico» *(historisch)*, etc. —todo ello de concierto, formando un *Dynamogramm* hipotético del estilo renacentista en el siglo XV[151]—.

El historiador debe, pues, volver a trazar las secuencias diversificadas de polarizaciones extremas y «despolarizaciones» de este dinamograma: «El dinamograma antiguo adviene en la tensión máxima» *(das antikische Dynamogramm... in maximaler Spannung)*, pero es capaz también de «despolarizarse», de atravesar, por ejemplo, fases de «ambivalencia latente no polarizada» *(unpolarisierte latente Ambivalenz)*[152]. O formar lo que Warburg llama, desde sus primeros estudios sobre Florencia, procesos de «compensación» *(Ausgleich)*[153]. Todo el arte de Ghirlandaio, toda la estilística del retrato florentino en el Quattrocento, serán analizados como compromisos entre dos tendencias diametralmente opuestas: de un lado, el *realismo* (ante todo, flamenco y gótico) y, de otro, el *clasicismo* (ante todo italiano o renacentista).

Además de su descubrimiento de *missing links* tan importantes como la coexistencia de prácticas religiosas medievales y técnicas antiguas de «hiperrealismo» figurativo —exvotos de cera obtenidos por vaciado—, Warburg pone en práctica una comprensión dialéctica de las *exigencias contradictorias* que la burguesía florentina formulaba, en el siglo XV, en su orgullosa voluntad de autorrepresentación: precisaba la individualidad a lo Van Eyck *junto con* la idealización a la romana, la «piadosa simplicidad flamenca» *junto con* la ostentación del mercader «etrusco-pagano», el detalle gótico *junto con* el pathos clásico, el didactismo medieval *junto con* la estilización renacentista, el alegorismo cristiano *junto con* el lirismo pagano, el dios crucificado *junto con* las ménades danzantes, el atavío *alla francese* (es decir, nórdico) *junto con* los drapeados *all'antica*[154].

151 A. Warburg, 1927a, p. 3.
152 *Ibid.*, pp. 20 y 74.
153 Cfr. M. Warnke, 1980b, pp. 68-74.
154 A. Warburg, 1902a, pp. 65-102 (trad., pp. 101-135). *Id.*, 1902b, pp. 103-124 (trad., pp. 137-157). *Id.*, 1905a, pp. 177-184. *Id.*, 1907b, pp. 137-163 (trad., pp. 167-196).

¿Cómo hay que comprender la *dinámica de estas polaridades*? Sin duda Gombrich ha analizado muy bien en Warburg los diferentes estadios de la polaridad gótico-rencentista: el gótico, que primero obstaculiza la eclosión del Renacimiento, termina por jugar plenamente un papel en el seno del mismo como una «vida medieval desinhibida»[155]. Pero la conclusión teórica de Gombrich es incompleta y empobrecedora: reduce el planteamiento warburgiano a modelos que le son anteriores e inferiores. Historiadores del Renacimiento tales como Alexis-François Rio o John Addington Symonds habían destacado, ciertamente, la estructura polarizada, y hasta oscilatoria, de la cultura italiana en el Quattrocento. Rio hablaba, así, en 1861, de un «movimiento de oscilación notable en la escuela florentina [...] alternativamente inspirado[a] por la ciudad de Dios y por la ciudad del mundo»[156]. Symonds, por su parte, señalaba en 1881 el aspecto alternativamente medieval y clásico, popular y filológico, de la poesía italiana en el siglo XV[157].

La limitación de estos modelos tiene que ver con su trivialidad dialéctica: o bien las cosas son presentadas como contradictorias o bien son «armonizadas» –como escribe Gombrich– a través del concepto de «compatibilidad» *(compatibility)* que Warburg habría podido leer en las obras de Spencer[158]. Pero la *Schwingung* de que habla a menudo Warburg no es la simple oscilación de que hablaba Rio: su movimiento mismo –su ciclo, su vibración– supone la coexistencia dinámica, no resuelta, de los polos contrarios. Éstos no son nunca eliminados uno por el otro o por una tercera entidad superior que los «armonizaría», los subsumiría y apaciguaría toda tensión: persisten en sus *contrariedades puestos en movimiento* o, mejor aún, en *batimiento*. La «compensación» *(Ausgleich)* según Warburg no resuelve nada: tiene menos que ver con una *síntesis*, a la manera de un Hegel para bachillerato, que con un *síntoma* en la acepción freudiana del término. Constituye, literalmente, una «formación» en el sentido en que Freud hablará –exactamente en la misma época– de «formación de síntoma» *(Symptonbildung)*, de «formación sustitutiva» *(Ersatzbildung)*, de «formación de compromiso» *(Kompromissbildung)* o de «formación compuesta» *(Mischbildung)*... Por más que Gombrich diga que Freud era casi un desconocido

155 E. H. Gombrich, 1970, pp. 148-167.
156 A. F. Rio, 1861-1867, I, p. 401 (los frescos de Ghirlandaio en Santa Trinità son analizados en este sentido: pp. 401-406).
157 J. A. Symonds, 1881, I, pp. 234-328 y II, pp. 488-532.
158 E. H. Gombrich, 1970, p. 168.

para Warburg[159] –a pesar de que su famoso artículo «Sobre el sentido opuesto de las palabras originarias» represente un caso típico de «ambivalencia» o de «polarización despolarizada»[160]–, sorprende la analogía entre la estética warburgiana de los *dinamogramas* y la metafísica freudiana de las *formaciones* sintomáticas.

La dinámica de las polaridades, en Warburg, no desemboca, pues, ni en la simple «compatibilidad» según Spencer ni en la simple «armonización» según Gombrich. Este último, sin embargo, cita un texto esclarecedor en el que Warburg, después de haber unido la relación diferencial *(Kontrast)* con la relación cooperante *(Zusammenwirken)*, concluye lo siguiente, bien lejos de una síntesis ideal o de un apaciguamiento de las diferencias: «[...] un proceso de crecimiento dotado de aspectos latentes y plásticos» *(ein Waschtumsprozess mit latenten plastischen Zielen)*[161]. ¿Qué quiere decir esto? Que las cosas se desarrollan en nudos entrelazados, en «amasijos de serpientes»: tanto en un sentido (opuestas) como en otro (cooperantes). Dotadas, en todo caso, de movimientos que pasan desapercibidos –latentes o inconscientes– que, más allá de todo sentido observable, manifiestan la esencialidad plástica del devenir: Warburg los refiere a lo que en alguna parte llama una «causalidad dialéctica-hermética» *(dialektische [hermetische] Causalität)*[162]. Que este proceso es impuro, que se parece de manera evidente a una «formación de compromiso», es lo que Warburg nos deja leer en la expresión «organismo enigmático» *(rätsehalfter Organismus)* con la que califica la «energía vital» tan heterogénea del Quattrocento florentino[163].

La evolución de los intereses warburgianos confirma esta estructura polarizada, híbrida y no apaciguada del *Nachleben*: cada objeto de la cultura será, poco a poco, comprendido por Warburg como una tensión en acto, una «energía de confrontación». Y será toda la historia de la cultura la que, finalmente, se verá comprendida como una formidable «psicomaquia». La polaridad geográfica y estilística de los escritos sobre el Renacimiento florentino se habrá transformado, pues, en una polaridad más fundamental, más antropológica: una especie de geografía mental, o incluso una *estilística de la psique occidental* en la que la energía de confrontación no opone ya a Borgoña o el Lazio en el siglo XV, sino a «Atenas y Alejan-

159 *Ibid.*, p. 184.
160 S. Freud, 1910, pp. 47-60.
161 A. Warburg, 1903-1906 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 147).
162 *Id.*, 1928a, p. 21.
163 *Id.*, 1920a, p. 74 (trad., p. 110).

dría» en la larga duración de nuestra civilización europea. Cuando Warburg concluye su ensayo de 1920 con la exhortación casi socrática de que «hay que reconquistar sin cesar Atenas a partir de Alejandría»[164], nos parece estar oyendo la sabiduría freudiana del *Wo es war, soll Ich werden*[165].

El conflicto del Esto *(Es)* y el Yo *(Ich)* –procesos primarios contra procesos secundarios– constituye quizás el horizonte metapsicológico de las polaridades warburgianas en general: la *polaridad del símbolo*, que atraviesa toda la noción de cultura según Warburg, desemboca, en efecto, en algo así como una *polaridad metapsicológica* fundadora de esa «psico-historia» soñada por el autor de *Mnemosyne*. No es casual que el haz de hipótesis fuese formulado justo antes y justo después de la experiencia de psicosis y, más tarde, de psicoanálisis freudiano-existencial llevada a cabo con Ludwig Binswanger en los años 1921-1924.

Es, así, en su condición de hombre «gravemente enfermo» *(schwer erkrant)* como Warburg publica en 1920 su artículo magistral –escrito dos años antes– sobre la adivinación pagana en la época de Lutero[166]. Sismógrafo roto por las ondas históricas del primer conflicto mundial y por lo que él mismo llamará un estado «esquizoide incurable»[167], el historiador habrá producido en este texto la *sintomatología cultural* de aquello de lo que, a título individual, experimentaba él mismo todas las agonías. Es porque los *símbolos* tienen una estructura dinámica y polarizada –conflictiva e inestable, hecha de movimientos y de pulsaciones inapaciguables– por lo que la cultura debe ser comprendida a partir de sus movimientos, de sus malestares, de sus *síntomas*. El artículo sobre la adivinación pagana en la época de la Reforma puede leerse, así, como una sintomatología de la razón moderna: en ella se oponen violentamente las imágenes *(Bilder)* y los «signos» *(Zeichen)*, la «magia» *(Magie)* y la «lógica» *(Logik)*, los «ídolos» *(Götzen)* materiales y la «abstracción matemática» *(mathematische Abstraktion)*[168].

Como ya he sugerido, este haz de polaridades vuelve a poner sobre el tapete, en otro plano y con un vocabulario transformado, la polaridad nietzscheana de lo dionisíaco y lo apolíneo: Warburg la llama aquí «olímpica» *(olympisch)* y «demónica» *(dämonisch)* para acentuar bien la tensión entre «altas» y «bajas» categorías de la cultura. Es un modo también de recordar que los dinamogramas en cuestión vuelven a trazar el movimiento

164 *Id.*, 1920, p. 267 (trad., p. 285).
165 S. Freud, 1933, p. 110 («Allá donde estaba el ello, debe advenir el yo»).
166 A. Warburg, 1920, p. 200 (trad., p. 247).
167 *Id.*, 1923b, p. 250.
168 *Id.*, 1920, p. 202 (trad., p. 250).

de una tragedia: la «historia trágica de la libertad de pensamiento del europeo moderno» (*die tragische Geschichte der Denkfraiheit des modernen Europäers*), como escribe finalmente Warburg[169]. En el corazón de esta tragedia veremos aparecer una nueva polaridad, una tensión fundamental que, de hecho, nos vuelve a llevar a un problema de forma y de fuerza, es decir, a un problema de imagen: ¿qué hace, en la imagen, el pensamiento de su cuerpo?, ¿qué hace, en la imagen, el espíritu de su materia?

Bajo el signo de Goethe –entre el *Fausto*, citado al principio, y la *Teoría de los colores*, citada al final[170]– Warburg planteará la cuestión, esencial tanto para la historia del arte como para la estética, de la relación entre *cuerpo* y *símbolo*, entre las formas plásticas del «antropomorfismo» (*Anthropomorfismus*) y las formas discretas del «signo» (*Zeichen*). Todo el análisis de *Melencholia I*, el célebre grabado de Durero, puede ser leído como un dinamograma de la polaridad entre el *humor* melancólico (interiores viscerales, sustancias orgánicas) y la *cifra* sublimatoria del cuadrado mágico trazado por el artista (manipulación de los signos por el pensamiento, conversión lógica de la angustia fatal)[171]. Insistamos en el hecho de que este juego de polaridad es planteado *estructuralmente*: el propio Warburg tiene buen cuidado de enunciar en qué subvierte toda «teoría de la evolución determinada por conceptos puramente cronológicos»:

> «*La lógica construye el espacio del pensamiento* –la distancia entre el sujeto y el objeto– por medio de la conceptualización que *establece distinciones*; la *magia* viene precisamente a *destruir este espacio*, *acercando* y *uniendo* al hombre y al objeto, en el plano de las ideas y en el plano práctico; en el pensamiento adivinatorio de la astrología podemos verlos actuar como un instrumento todavía rudimentario, global, con el que el astrólogo puede hacer a la vez cálculos y magia. La época en que, como escribe Jean Paul, la lógica y la magia 'florecían injertadas sobre un mismo tronco', como el tropo y la metáfora, es, de hecho, de todos los tiempos (*ist eigentlich zeitlos*); y, al presentar una tal polaridad (*eine solche Polarität*), el estudio científico de las civilizaciones saca a la luz conocimientos hasta ahora negados que pueden contribuir a la crítica positiva y profunda de una historiografía cuya teoría de la evolución está determinada por concep-

169 *Ibid.*, pp. 202 y 267 (trad., pp. 250 y 285). Warburg continuará hasta su muerte utilizando la polaridad nietzscheana de lo apolíneo y lo dionisíaco. Cfr. *id.*, 1928-1929, p. 102 (nota fechada el 17 de mayo de 1929): «Das Doppelantlitz d[er] Antike als Apollinisch-Dyonisisch [...]».

170 A. Warburg, 1920, pp. 201 y 268 (trad., pp. 249 y 286).

171 *Ibid.*, pp. 251-259 (trad., pp. 250-251).

tos puramente cronológicos (*zu einer vertieften positiven Kritik einer Geschichtsschreibung, deren Entwickungslehre rein zeitbegrifflich beding ist*)»[172].

¿No puede ya leerse en este pasaje el famoso *zeitlos* –el anacronismo fundamental– del inconsciente freudiano? En cualquier caso, cinco años después de haber escrito estas líneas Warburg, en su conferencia de Kreuzlingen, reformulará todas estas polaridades en un vocabulario aún más explícitamente psicológico o, mejor, metapsicológico. La influencia de Freud y de Binswanger –sobre la que volveré en detalle– comanda desde entonces la tentativa warburgiana de aprehender la cultura en términos de «pensamiento mítico» (*mythische Denkweise*) y de «imagen de sustitución» (*ersetzendes Bild*), de proceso de «defensa» (*Abwher*) y de «reflejo fóbico» (*phobischer Reflex*), de «magia pulsional» (*triebhafte Magie*) y de «catarsis» (*Katharsis*), de «traumatismo de la separación» (*Katastrophe der Loslösung*) y de «compulsión de unión (*Verknüpfungszwang*), de «archivo inconsciente de la memoria» (*unbewusstes... Archiv des Gedätchnisses*) y, finalmente, de esa «categoría causal originaria» (*Urkategorie kausaler Denkform*) que representa, a sus ojos, lo maternal[173].

El interés de estas formulaciones exploratorias reside en el hecho de que cuanto más avanza Warburg hacia una *metapsicología* de los hechos de cultura, más tiende hacia una *fenomenología* del «cuerpo de la imagen», si se me permite la expresión. Los «síntomas de una oscilación psíquica» (*Symptome einer... Seelenschwingung*) de que habla en 1926[174]; las «tentativas de comprender los procesos internos de la evolución estilística según su necesidad psico-artística» (*Versuche... die Vorgänge innerhalb der Stilentwicklung als kunstpsychologische Notwendigkeit zu vertehen*) de que habla en 1927-1928[175]; la «dialéctica del monstruo» (*Dialektik des Monstrums*) cuyos poderes psíquicos no cesará ya de evocar hasta su muerte[176]... todo ello se acompaña de una atención extrema a las relaciones corporales y fantasmáticas del sujeto (artista o espectador) con la imagen.

En 1929, el «origen heterogéneo» (*heterogene Herkunft*) del arte renacentista, que había suministrado el primer objeto del cuestionamiento warburgiano, terminará por ser descrito en términos de fenomenología espa-

172 *Ibid.*, pp. 202-203 (trad., pp. 250-251).
173 *Id.*, 1923b, pp. 247-280.
174 *Id.*, 1926b, p. 565.
175 *Id.*, *Tagebuch*, 1927-1928 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 268). La frase de Warburg continúa sobre el tema de la «crítica de las periodizaciones históricas» (*Kritik des weltgeschichtlichen Epochen-Abgrenzung*).
176 *Ibid.*, p. 252.

cial y corporal: la oscilación *(Schwingung)* fundamental de la cultura pone en tensión y en «ritmo» *(Rhytmus)* dos movimientos recíprocos para los cuales Warburg creó los neologismos *Einschwingen* y *Ausschwingen*. Así, *la imagen late* como por un movimiento de respiración o un ritmo de sístole y diástole. Nos llama a un contacto material *(Materie)* y después nos rechaza a la región semiótica *(zeichenmässig)* de los distanciamientos[177]. Y así sucesivamente en el movimiento sin fin del flujo y del reflujo: «[...] *und zurück*»[178].

La imagen late, y la cultura en ella late también. Tal sería su vida paradójica, su *Lebensenergie* imposible de fijar, su dialéctica imposible de cerrar: yendo y viniendo entre la afirmación misma y la denegación, entre *Lebensbejahung* y *Lebensverneinung*, como Warburg, poco tiempo antes de su muerte, consignará en el manuscrito febril de los *Grundbegriffe*[179].

177 *Id.*, 1929b, pp. 171-173 (trad., pp. 38-44).
178 *Id.*, 1926b, p. 563 (se trata de las dos últimas palabras de este artículo: «[...] Y retorno»).
179 *Id.*, 1928a, p. 28.

CAMPO Y VEHÍCULO DE LOS MOVIMIENTOS SUPERVIVIENTES: *LA PATHOSFORMEL*

Cuando tratamos de saber si un cuerpo yacente está muerto o sobrevive, si posee todavía un residuo de energía animal, hay que estar atento a los movimientos: a los movimientos, más que a los aspectos mismos. Captar, por ejemplo, la oscilación de un dedo, un movimiento de los labios, un temblor de los párpados, aunque sean apenas perceptibles o infinitamente lentos, como esa «onda petrificada» de la que Goethe habla a propósito del *Laocoonte*[180]. Podré decir que *hay un resto de vida* sólo cuando pueda decir que *eso puede todavía moverse*, sea del modo que sea. Toda problemática de la supervivencia pasa, fenomenólogicamente hablando, por un problema de movimiento orgánico.

Las cosas se complican ya con el *Nachleben* de Warburg, si tenemos en cuenta que la supervivencia de la Antigüedad hay que buscarla en la vida histórica misma como en el hueco –en el reverso o en el forro, algunas veces en la onda de choque, en el *pan*, por tanto– de los acontecimientos que se suceden a la luz del día. Se debe comprender el «movimiento de la supervivencia» como un contra-ritmo al «movimiento de la vida». ¿No tendrá el tiempo del *contratiempo* su equivalente plástico, visual y corporal en un dinamograma del *contra-movimiento*? ¿No actuará la supervivencia como síntoma en los movimientos de la vida como esa contra-efectuación que no es ni lo totalmente vivo ni lo totalmente muerto, sino *el otro género de vida* de las cosas que han pasado y siguen frecuentándonos?

180 J. W. Goethe, 1798, p. 170.

A esta gran cuestión –*¿cuáles son las formas corporales del tiempo superviviente?*– responde el concepto, absolutamente central en Warburg, de las «fórmulas de pathos» (*Pathosformeln*). La idea se esbozó muy pronto: está ya subyacente en la empresa, que permaneció inédita, de los «Fragmentos para la fundación de una psicología monista del arte» (*Grundlegen Brichstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*), iniciada ya en 1888, en una época en que Warburg era todavía estudiante, y prolongada hasta 1905[181]. Y sigue siendo omnipresente en la última versión de *Mnemosyne*, uno de cuyos subtítulos previstos era «La entrada del lenguaje de los gestos *all'antica* en la representación antropomorfa del primer Renacimiento italiano» (*der Eintritt d[er] Gebärdensprache all'antica in die Menschen-Darstellung der italienischen Frührenaissance*)[182]. Recibe, incluso, en esta época en que Warburg intenta formular sus «conceptos fundamentales» (*Grundbegriffe*) un desarrollo específico del que da testimonio el conjunto –igualmente inédito– de hojas manuscritas tituladas *Pathos, Pneuma, Polarität*[183].

La *Pathosformel* no deja de acompañar obstinadamente cada avance «visible», es decir, legible y publicado, de la reflexión warburgiana sobre las imágenes: ya en la introducción a su tesis sobre Botticelli, en 1893, Warburg anunciaba –sin atreverse todavía a pronunciar la palabra que había forjado para definirlo– su proyecto principal:

> «[...] volver a trazar paso a paso la manera en que los artistas y sus consejeros vieron en la Antigüedad un modelo (*Vorbild*) que exigía la amplificación del movimiento exterior (*eine gesteigerte äussere Bewegung*), y cómo se apoyaban en modelos antiguos cuando les era preciso representar accesorios animados desde el exterior (*die Darstellung äusserlich bewegten Beiwerks*) –vestimentas y cabelleras»[184]–.

El proyecto le parecía a Warburg tan crucial que proporcionará las palabras de su conclusión, más allá del «fárrago de erudición» (*verworrene Gelehrsamkeit*) con que calificaba él mismo a su estudio sobre *El Nacimiento de Venus*[185]: de un extremo a otro, dice, habrá sido necesario comprender «el recurso a las obras antiguas desde el momento en que se trataba de encar-

181 A. Warburg, 1888-1905.
182 *Id.*, 1928-1929, p. 43 (nota fechada el 4 de mayo de 1929).
183 *Id.*, 1928b.
184 *Id.*, 1893, p. 13 (trad., p. 49, modificada).
185 *Ibid.*, p. 25 (trad., p. 62).

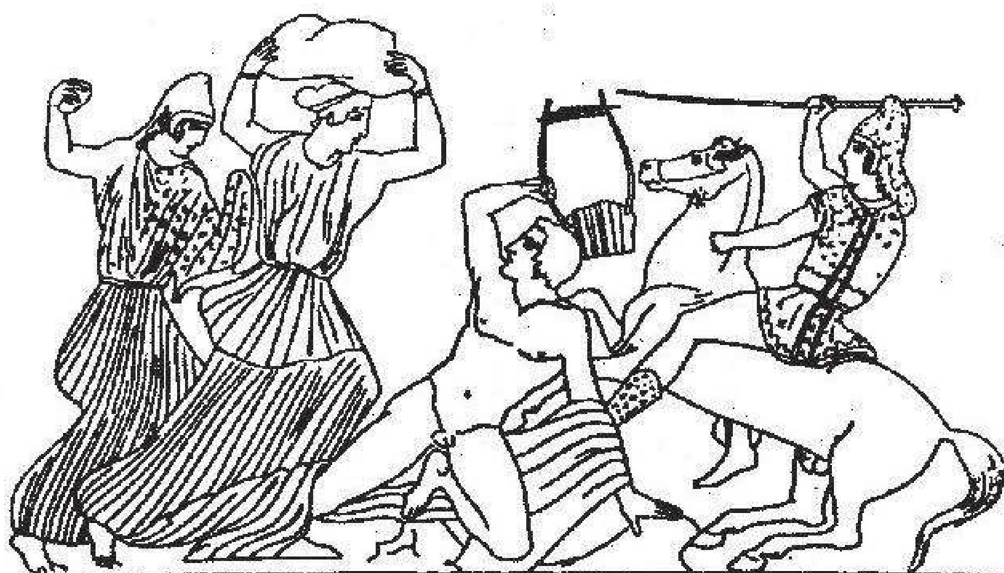
nar a seres animados movidos por una causa exterior a ellos» (*sobald es sich um die Verkörperung äusserlich bewegten Lebens handelte*)[186].

Presente en toda la obra publicada de Warburg, la problemática de las «fórmulas de pathos» parece culminar –y por fin hacerse explícita– en el texto escrito en 1905 sobre «Durero y la Antigüedad italiana». En él, el historiador pone en evidencia una «corriente patética» (*pathetische Strömung*) en la que se constituye, según él, el estilo del primer Renacimiento[187]: eligiendo, y no casualmente, el motivo violento –tan mortífero como erótico– de la muerte de Orfeo por sus propias amantes, Warburg tirará un trazo gestual, especie de vector «dinamográfico», entre las representaciones de los vasos griegos y ciertas ilustraciones renacentistas de las *Metamorfosis* de Ovidio, y después entre el patetismo sabio de Mantegna y el humanismo desgarrador de Durero (*figs. 3 y 26-28*).

El motivo elegido por Warburg en este artículo es, aparentemente, mucho más trágico y sombrío que el del trabajo sobre Botticelli: hemos pasado de un nacimiento a una muerte, de un desnudo femenino que llama a la caricia a un desnudo masculino que sufre la agresión... Pero los problemas planteados son los mismos: ¿por qué el hombre moderno vuelve a las fórmulas antiguas cuando se trata de expresar una gestualidad afectiva de la presencia? ¿Cómo la representación pagana logra tan cumplidamente investir, si no pervertir –o, por el contrario, iluminar–, los temas iconográficos cristianos del Amor sagrado o de las lamentaciones sobre el cuerpo muerto de Jesús? ¿En qué medida las fórmulas plásticas del pathos renacentista son deudoras no solamente de una arqueología figurativa (el descubrimiento de los vestigios romanos) sino también de una puesta en práctica del lenguaje poético, de la música y de la danza, como tan claramente manifiesta el *Orfeo*, famoso ballet trágico de Poliziano? ¿Por qué esta «voz auténticamente antigua» sobrevive en la tensión de un «estilo híbrido» e inestable, característico del Quattrocento florentino? ¿Cómo el movimiento del tiempo superviviente –el *Nachleben der Antike*– se manifiesta en el plano geográfico de los «intercambios» culturales entre sur y norte, entre la Italia de Mantegna y la Alemania de Durero?

> [...] estoy convencido de que estas dos láminas [*figs. 3 y 28*] son piezas que hay que guardar en el dossier del retorno de la Antigüedad en la civilización moderna (*Wiedereintritt der Antike in die moderne Kultur*) y de que no han sido sufi-

186 *Ibid.*, p. 31 (trad., p. 66).
187 *Id.*, 1906, p. 125 (trad., p. 161).



26. Anónimo griego, *La Muerte de Orfeo*, siglo V a.C. Representación gráfica de una pintura sobre vaso. De A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, Leipzig, 1906, lám. I.

cientemente interpretadas. [...] La gestualidad patética, típica del arte antiguo (*die typische pathetik Gebärdensprache der antiken Kunst*), tal como la había elaborado definitivamente Grecia para esta escena trágica, interviene directamente como elemento constitutivo del estilo. [...] [Estas obras] muestran con una concordancia casi total con qué vitalidad había adquirido derecho de ciudadanía en los círculos artísticos esa fórmula de pathos arqueológicamente fiel (*archäologisch getreue Pathosformel*), que representa la muerte de Orfeo o de Penteo; la principal prueba de ello es un grabado en madera de la edición veneciana de 1497 de las *Metamorfosis* [*fig.* 27] [...] Es una voz (*Stimme*) auténticamente antigua, familiar al Renacimiento, la que resuena aquí; porque la *Muerte de Orfeo* no es solamente un motivo de taller cuyo interés sería sólo meramente formal. Es también una experiencia efectiva (*ein wirkliches... Erlebnis*), revivida pasional e inteligentemente en el espíritu y según la letra de la Antigüedad pagana y nacida de los oscuros misterios de la leyenda de Dionisos: prueba de ello es la más antigua obra de teatro de la literatura italiana, el *Orfeo* de Poliziano, que se expresa con los mismos ritmos que Ovidio y cuya primera representación tuvo lugar en Mantua en 1471. Es ella la que confiere a la *Muerte de Orfeo* su carácter fuertemente acentuado: en este ballet trágico, primera obra del célebre erudito florentino, los sufrimientos de Orfeo [eran] directamente encarnados en la acción dramática (*unmittelbar dramatisch verkörpert*) [...]. Así, las representaciones de la *Muerte de Orfeo* constituyen una especie de inventario de excavaciones provisional, trazado tras la exhumación



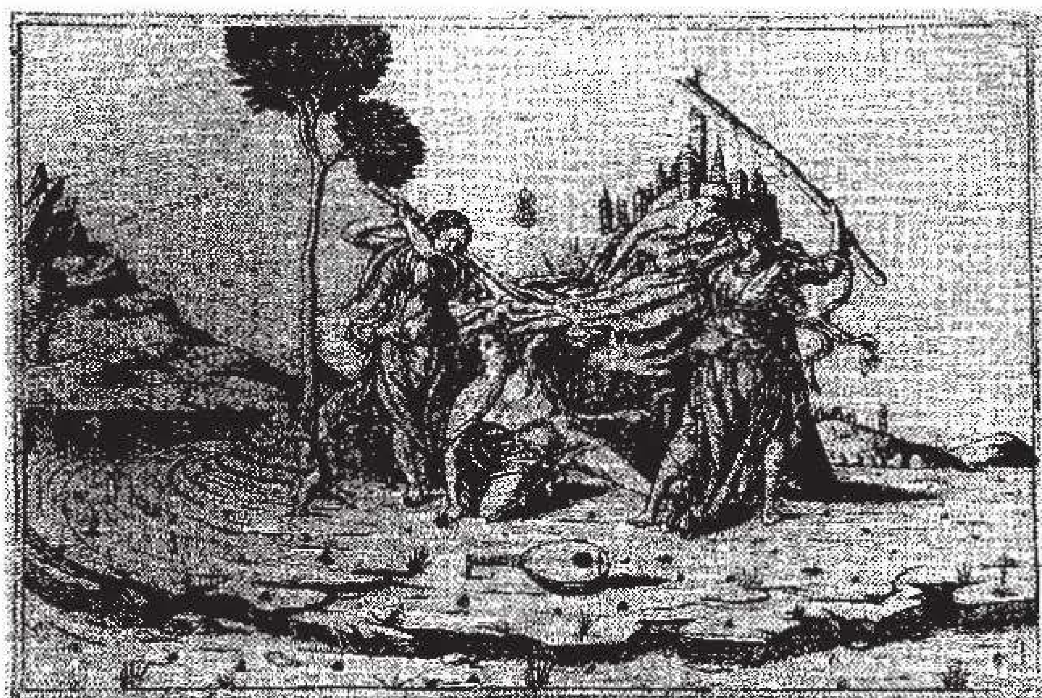
27. Anónimo italiano, *La Muerte de Orfeo*, 1497. Xilografía de las *Metamorfosis* de Ovidio, Venecia, 1497. De A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, Leipzig, 1906, p. 57.

de estas primeras etapas de un tinerario seguido por un procedimiento formal de la Antigüedad, la exageración gestual (*wandernde antike Superlative der Gebärdensprache*)»[188].

En 1914 –justo antes de su entrada en guerra contra los «demonios» de la cultura y los «monstruos» de su propia psique– Warburg volverá sobre la «movilidad intensificada *all'antica*» y el «nuevo estilo patético» del Quattrocento, a propósito del cual reconocerá, antes de Mantegna, el papel crucial de Pollaiuolo y, sobre todo, de Donatello, con sus *Lamentaciones* dionisíacas, sus «duelos orgiásticos», sus *conclamationes* crísticas y sus ménades en el sepulcro...

«Ni los propios creadores de formas preciosas pudieron, al final, sustraerse al deseo de Donatello de liberar el cuerpo humano del fasto severo y hacerle hablar en el ritmo libre de su corporeidad antigua. [...] A partir de las esculturas del altar de San Antonio en Padua (hacia 1445), Donatello, y sobre todo sus discípulos, son presa de un pathos trágico, hipernervioso, que, en algunos de ellos, lleva hasta un exceso de movimientos que trata de superar en ímpetu patético a los relieves antiguos que son su modelo»[189].

188 *Ibid.*, pp. 125-130 (trad., pp. 161-165, modificada).
189 *Id.*, 1914, pp. 173-176 (trad., pp. 232 y 234).



28. Anónimo italiano, *La Muerte de Orfeo*, siglo XV. Grabado sobre cobre a partir de un dibujo de Andrea Mantegna. De A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, Leipzig, 1906, lám. II.

¿Cómo podría sorprendernos ver que semejante desarrollo concluye en la «inestabilidad clásica» de las fórmulas gestuales y la polaridad nietzscheana del «*ethos* apolíneo» y el «*pathos* dionisíaco»[190]? Pero ¿quién se interesa, después de Warburg, por el Renacimiento italiano desde este ángulo del «ritmo libre», del movimiento «hipernervioso» y del «ímpetu patético»? Con la supervivencia dionisíaca, la historia del arte ha exorcizado la corporeidad de las *Pathosformeln* en la misma medida en que habrá tenido que exorcizar la temporalidad del *Nachleben*.

Es así como podríamos seguir paso a paso la negación de las «fórmulas de pathos» —o bien su edulcoramiento— en los textos de algunos famosos historiadores del arte. Wölfflin fue el primero en defender el clasicismo «moderado» y «espiritualizado» del Cinquecento contra la «ansiedad», la «torpeza» y la «trivialidad» del Quattrocento[191]. Después Panofsky redujo la expresión patética al simple estatus de «tema primario» de una imagen; en su propio texto sobre Durero y la Antigüedad clásica buscó la

190 *Ibid.*, p. 173 (trad., pp. 241-242).
191 H. Wölfflin, 1899, pp. 231-235 (donde parece responder implícitamente a los enunciados warburgianos de 1893).

solución –la disolución– del «trágico impulso sin reposo» en pro de una «serenidad clásica» totalmente winckelmanniana; rechazó el patetismo del Quattrocento al ámbito de un «gótico tardío», lo que era una manera de sugerir su tenor regresivo; hizo suya la oposición entre la «naturaleza vulgar» y la «naturaleza noble» tan cara a Kant en cuanto que sublimada, idealizada y universalizada; y elogió el «término medio» y la «unificación» en contra de todas las tensiones patéticas caras a Warburg[192].

Más tarde, Gombrich ha reducido las *Pathosformeln* a meras cuestiones del mensaje iconográfico y de la «ilusión de la vida»[193], antes de excluirlas pura y simplemente de sus investigaciones sobre «La acción y la expresión en el arte occidental»[194]. En resumen, el concepto de Warburg, pese a haber ocasionado la notoriedad de su inventor, ha sido considerado como «no apto para el servicio» y, por tanto, privado de todo valor de uso[195]. Así, André Chastel se permite ignorarlo completamente en su síntesis sobre «El gesto en el Renacimiento»[196]. Y lo mismo hace Pierre Francastel cuando analiza las relaciones entre «imaginación plástica» y «visión teatral» en el Quattrocento[197]. La *Pathosformel* warburgiana será negada, así, tanto por la historia estructuralista (implícitamente hostil a su energetismo nietzscheano) como por la historia positivista (implícitamente hostil a su ambición antropológica). Y habrá sido ignorada por campos de investigación que, sin embargo, le deben en cierto modo su propia existencia, como por ejemplo la historia cultural de los gestos o la más reciente semiótica de las pasiones.

Ciertamente, los comentaristas de Warburg han reconocido el carácter central, y hasta constitutivo, de la *Pathosformel*[198]. Algunos historiadores próximos a la antropología –Carlo Ginzburg en primer lugar– han intentado incluso volver a dar un valor de uso actual al concepto warburgiano, aunque sólo haya sido para inflexionarlo en un sentido o en otro[199]. Pero la instauración de un valor de uso tal tropieza con dos dificultades importan-

192 E. Panofsky, 1921-1922, pp. 204, 209-210 y 228-231. *Id.*, 1939, pp. 13-15.
193 E. H. Gombrich, 1961, p. 128. *Id.*, 1964, p. 55. *Id.*, 1966b, p. 76.
194 *Id.*, 1972, pp. 78-104.
195 *Id.*, 1970, p. 321.
196 A. Chastel, 1987, pp. 9-16.
197 P. Francastel, 1965, pp. 201-281. *Id.*, 1967, pp. 265-312.
198 Cfr., sobre todo, M. Warnke, 1980b, pp. 61-69. M. Barasch, 1985, pp. 119-127. P. Vuojala, 1997, pp. 190-191 (resumen en inglés). F. Bassan, 1998, pp. 185-201.
199 Cfr. C. Ginzburg, 1996, pp. 38-39, comentado por F. R. Martin, 1998, pp. 5-37. Cfr. igualmente A. Haus, 1991, pp. 1319-1339. I. Barta-Fliedl y C. Geismar-Brandi (dir.), 1992, *Id.* y N. Sato, 199.

tes: la primera tiene que ver con la considerable ambición filosófica que cristaliza en el concepto warburgiano y con la que los historiadores del arte nunca han sabido qué hacer; la segunda, con el hecho de que Warburg, como era habitual en él, lanzó múltiples hipótesis –sus «cohetes» teóricos– sin jamás aportar el sistema de su unificación, ni tan siquiera un apaciguamiento provisional de sus contradicciones.

La ambición filosófica es la misma que soportan las palabras elegidas por su inventor: palabras de estructura doble, como se puede constatar a menudo. *Pathosformel* o *Dynamogramm* nos dicen, en efecto, que la imagen fue pensada por Warburg según un *doble régimen*, o incluso según la energía dialéctica de un montaje de cosas que el pensamiento considera por lo general contradictorias: el pathos con la fórmula, la potencia con el gráfico, o, en suma, *la fuerza con la forma*, la temporalidad de un sujeto con la espacialidad de un objeto... La estética warburgiana del dinamograma habrá encontrado, por tanto, en el gesto patético *all'antica* un lugar por excelencia –un *topos* formal pero también un vector fenomenológico de intensidad– para esta «energía de confrontación» que hacía de toda historia del arte, a ojos de Warburg, una verdadera psicomaquia, una sintomatología cultural[200]. La *Pathosformel* sería, así, un rasgo significante, un trazado en acto de las imágenes antropomorfas del Occidente antiguo y moderno: es por lo que la *imagen late* se mueve, se debate en la polaridad de las cosas.

Este debate –elemento de tensiones, crisol de contradicciones– es omnipresente en la obra de Warburg. Lejos de constituir un signo de debilidad conceptual, como creyeron Gombrich y todos los que confunden la potencia de un objeto con su cierre doctrinal, este «debate» constante de la *Pathosformel* manifiesta algo así como una *apuesta filosófica* hecha por Warburg en el punto de partida mismo de su «ciencia sin nombre»: una apuesta que consistiría, ante todo, en pensar la imagen sin esquematizarla (tanto en el sentido trivial como en el sentido kantiano del término). Y, de hecho, la *Pathosformel* se constituirá como una noción agitada, *apasionada* por eso mismo de lo que trataba objetivamente: de un extremo a otro se debate en el nudo reptiliano de las imágenes, combatiendo en cada instante con la complejidad hormigueante de las cosas del espacio y la complejidad intervalar de las cosas del tiempo. No es casual que se formara concretamente en una época en que el joven Warburg trataba de comprender, en la clase de su profesor de arqueología, Kekulé von Stradonitz, los movimientos intrín-

200 Cfr. A. Warburg, 1927a, p. 21 (nota fechada en junio de 1927): «*Dynamogramm = Pathosformel*».

secos –animales o coreográficos, agonísticos o eróticos, aunque estuviesen privados de belleza estética– de los *Combates de Centauros* griegos (*fig. 17*) o, desde luego, del *Laocoonte*, que es una obsesión en el conjunto de la obra warburgiana[201] (*fig. 29*).

La ambición teórica de la *Pathosformel* fue, pues, proporcional al riesgo que Warburg había asumido para *sostener* –y no resolver– las múltiples polaridades de la imagen antigua considerada desde el punto de vista de sus supervivencias. Ernst Casirer, en su elogio fúnebre de 1929, situó correctamente a la *Pathosformel* –junto con el *Nachleben*, del cual es encarnación o, más bien, corporeización, *Verkörperung*, como decía el propio Warburg– en el centro del problema planteado por el autor de esta historia del arte revolucionaria:

> «Su mirada, en efecto, no descansaba en primer lugar en las obras de arte, sino que sentía y veía detrás de las obras (*hinter den Werken*) las grandes energías configurantes (*die grossen gestaltenden Energien*). Y, para él, esas energías no eran otra cosa que las formas eternas de la expresión del ser del hombre (*die ewigen Ausdrucksformen mensschlichen Seins*), de la pasión y del destino humano. De esta suerte, toda configuración creadora, se moviera donde se moviera, se hacía para él legible como un lenguaje único cuya estructura trataba de penetrar cada vez más y el misterio de cuyas leyes intentaba descifrar. Allá donde otros habían visto formas determinadas delimitadas, formas que descansaban en sí mismas, él veía fuerzas en movimiento (*bewegende Kräfte*), veía lo que llamaba las grandes 'formas del *pathos*' que la Antigüedad había creado como patrimonio perdurable de la humanidad»[202].

El hombre que escribe esto acaba de pasar ocho años entre las estanterías de la *Kulturwissenchaftliche Bibliothek Warburg*: no nos sorprenderá, por tanto, que comprendiera tan bien la importancia histórica y filosófica de la *Pathosformel*. Pero tampoco nos sorprenderá que, como buen neokantiano, Cassirer quiera explicitar la relación de las formas artísticas con las «fuerzas en movimiento» de la cultura en términos que el nietzscheismo de Warburg aspiraba precisamente a subvertir. No hay que decir que las «grandes energías configurantes» están «detrás de la obras». Warburg fue un historiador de las singularidades y no un investigador de universalidades abstractas: a sus ojos, los «problemas fundamentales», las *fuerzas*, no estaban «detrás»

201 Cfr. R. Kekulé von Stradonitz, 1883.
202 E. Cassirer, 1929a, p. 55.

sino *en las mismas formas*, aunque estuviesen determinadas o limitadas en un minúsculo objeto singular. La crítica del «formalismo» wölflinniano que evoca de manera implícita Cassirer en estas líneas no significa que las «formas simbólicas» sean el *deus ex machina*, la entidad de subsunción de las formas figurativas.

Prueba de ello es la influencia comprobada –incomprensible según el esquema cassireriano– de Gottfried Semper y de Adolf Hildebrand sobre el enunciado warburgiano de la *Pathosformel*: este enunciado tiene tan en cuenta el ornamento, la relación fenomenológica con las formas y la cultura material como los contenidos simbólicos[203]. Salvatore Settis y Giorgio Agamben han señalado muy bien, cada uno a su manera, que la noción de *Pathosformel* planteaba justamente una relación inédita de la forma con el contenido: «Un concepto como el de *Pathosformel*, escribe Agamben, hace que sea imposible separar la forma del contenido, porque designa la indisoluble imbricación de una carga emotiva y una fórmula iconográfica»[204].

¿Qué es una imbricación? Es una configuración en la que cosas heterogéneas, y hasta enemigas, se agitan juntas: nunca sintetizables, pero imposibles de separar. Nunca separables, pero imposibles de unificar en una entidad superior. Contrastes pegados, diferencias montadas unas con otras. *Polaridades en amasijo*, en montón, arrugadas, replegadas unas sobre otras; «fórmulas» con pasiones, «engramas» con energías, improntas con movimientos[205], «causas exteriores» (el viento en la cabellera de una ninfa), «accesorios» (el *parergon*, la periferia) con tesoros (el centro, el corazón de las cosas), realismo del detalle con intensidades dionisíacas, artes del mármol (escultura) con artes del gesto (danza, teatro, ópera)...

Pero las imbricaciones más perturbadoras conciernen a la historia y a la temporalidad mismas: *montón de trapos del tiempo*, si se me permite la expresión. Amasijo de tiempos heterogéneos, hormigueando como esas serpientes reunidas en el ritual indio que tanto fascinaba a Warburg[206] (*fig. 76*). Aquí se entrelazan Eros con Tánatos, la lucha a muerte con el deseo, el montaje simbólico con el desmontaje pulsional, el fósil mineral con la energía vital del movimiento, la cristalización perdurable de los grafos y la expresión pasajera de las emociones. Aquí se unen etimológicamente el *momentum* del tiempo impersonal y el *movimentum* del cuerpo afectado por las pasiones.

203 Cfr. G. Bing, 1960, pp. 105-109. *Id.*, 1965, pp. 306-308.
204 G. Agamben, 1984, p. 11. Cfr. S. Settis, 1981, pp. XIX-XXIX. *Id.*, 1997, pp. 31-73.
205 Cfr. A. Warburg, 1927a, p. 45 (nota fechada el 23 de mayo de 1927).
206 *Id.*, 1923c, pp. 37-42.

> «[Warburg] ha demostrado cómo la Antigüedad había creado, para ciertas situaciones típicas y sin cesar recurrentes, diversas formas de expresión destacadas. Ciertas emociones internas, ciertas tensiones, ciertas soluciones estaban no solamente incluidas en ellas sino en cierto modo fijadas como por un encantamiento. Allá donde se manifiesta un afecto de la misma naturaleza revive la imagen que el arte ha creado para él. Según la expresión misma de Warburg, nace de las 'fórmulas típicas del pathos' precisas que se graban de manera indeleble en la memoria de la humanidad. Y es a través de toda la historia de las bellas artes donde él ha perseguido estos 'estereotipos', sus contenidos y sus avatares, su estática y su dinámica»[207].

Mociones, emociones «fijadas como por un encantamiento» y atravesando el tiempo: tal es la magia figural de las *Pathosformeln* de Warburg. Una vez más, su puesta en evidencia habrá venido determinada por la aguda percepción de una paradoja constitutiva en el Renacimiento italiano: fue en las paredes de los sarcófagos antiguos donde los movimientos de la vida, del deseo y de las pasiones sobrevivieron hasta llegar a nosotros. Hasta conmovernos y transformar el presente de nuestra visión. Hasta conmoverse ellos mismos, como si la «fuerza formadora del estilo» —esa *stilbildende Macht* tan a menudo invocada por Warburg[208] desde su primer escrito publicado— hubiera sabido hacer de esos fósiles del movimiento verdaderos organismos que desafiasen el tiempo cronológico: *fósiles en movimiento*. Supervivencias encarnadas, «fórmulas primitivas» capaces de agitar, de conmover el presente mismo de nuestros propios gestos, como tan bien escribió ese contemporáneo de Warburg que fue Rainer Maria Rilke:

> «Y, sin embargo, esos seres del pasado viven en nosotros, en el fondo de nuestras inclinaciones, en el latir de nuestra sangre. Pesan sobre nuestro destino. Son ese gesto que se remonta así desde la profundidad del tiempo»[209].

207 E. Cassirer, 1942, pp. 211-212.
208 A. Warburg, 1893, p. 13 (trad., p. 49, modificada).
209 R. M. Rilke, 1929, pp. 69-70.

A LA BÚSQUEDA DE LAS FÓRMULAS PRIMITIVAS

La puesta en evidencia de las «fórmulas del pathos» no es tarea fácil. No basta con hallar algunas analogías entre diferentes representaciones de un mismo tipo de gestualidad para hacer emerger su vinculación genealógica, para comprender el proceso de formalización –y, desde luego, de transformación– de una misma «impronta corporal de tiempo superviviente». Las fuentes y los fundamentos teóricos de la *Pathosformel* son numerosos[210] y suponen, al menos, una articulación significativa de tres puntos de vista y yo diría, incluso, que de tres posicionamientos: filosófico (para problematizar los términos mismos de «pathos» y «fórmula»), histórico (para hacer emerger la genealogía de los objetos) y antropológico (para dar cuenta de las relaciones culturales que tales objetos ponen en juego).

El posicionamiento filosófico exige la siguiente condición previa: hay que acabar con las definiciones puramente negativas o privativas del pathos que lo oponen tradicionalmente a la acción *(poïeïn)*, a la sustancia (*ousia*, en virtud de lo cual la pasión se aproxima ontológicamente al concepto de accidente), a la impasibilidad *(apatheia)* y, por tanto, a la sapiencia *(sophia)*. Hay que abrir, matizar y dialectizar todo esto. Hay que reconocer la esencial y positiva *plasticidad* del paradigma patético: ¿acaso el ser *pathetikos*, el ser al que le puede suceder algo, no sería capaz de transformar su debilidad (abrir, ofrecer el flanco) en potencia (abrir el campo de lo posible)? ¿No le daría su capacidad de ser afectado un poder de actuar, en retorno?

210 Podemos citar al menos, a Lessing, Goethe, Haeckel, Darwin, Spencer, Lamprecht, Wundt, Schmarsow, Vignoli, Usener, Semper, etc.

Cuando el filósofo –Aristóteles, en su tratado *Sobre el alma*– escribe que «lo que sufre es lo disímil, pero una vez que ha sufrido es semejante»[211], ¿no debe el historiador de las imágenes buscar en esta condición paradójica del pathos la riqueza misma de un poder de figurar?

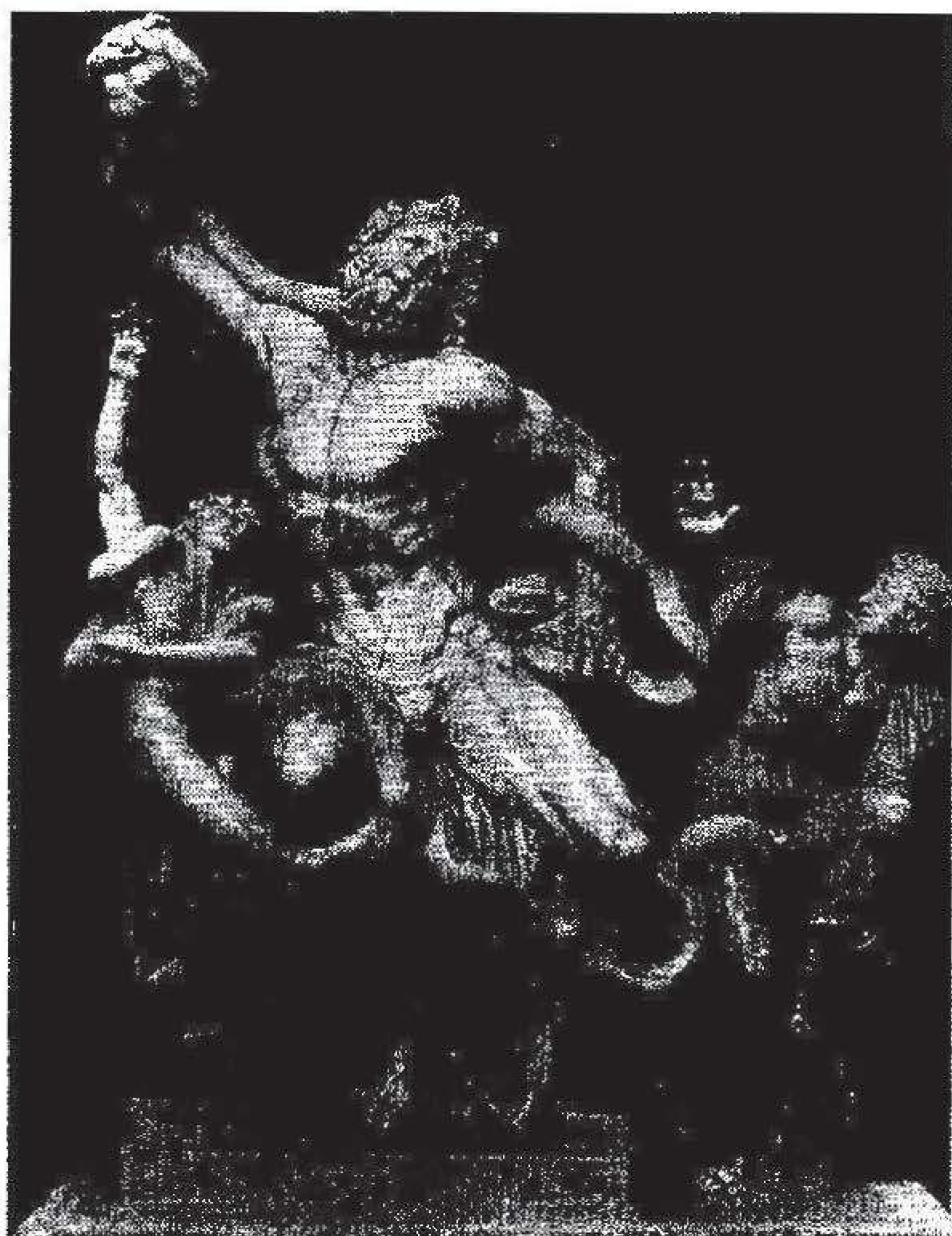
La noción de *Pathosformel* debería exigir, por otra parte, una clarificación –pero ¡qué difícil!– del viejo problema, a menudo abandonado por el pensamiento teórico, de la *expresión*. Si la obra de Warburg aparece en este punto marcada por el vocabulario del *Ausdruck*, lo debe a la confluencia de varias tradiciones vivas en Alemania a finales del siglo XIX. *Filosofías de la inmanencia*, cuya historia «un poco oculta, un poco maldita» –según los términos de Gilles Deleuze– corre desde Spinoza hasta Nietzsche: filosofías atentas a la cuestión de «¿qué puede un cuerpo?» y productoras, en el seno mismo de esta cuestión, de las más radicales críticas lanzadas al concepto clásico de representación[212].

Otra tradición es la de las *filosofías del símbolo*, es decir, las filosofías de la fórmula. Podríamos mencionar, desde este ángulo, a esas dos figuras, tan diferentes entre sí, que son Gottlob Frege y Ernst Cassirer. El primero de ellos –contemporáneo exacto de Warburg– no pudo plantear el problema de la *fórmula* sin arriesgarse a una verdadera zambullida filosófica en los conceptos de *fantasía* y *expresión*[213]. El segundo –casi discípulo de Warburg en algunos de sus ámbitos de interés– no pudo plantear el problema del lenguaje y del símbolo en general sin referirlo a una historia de la subjetividad que retornará a la antigua noción del pathos:

> «[...] a medida que el concepto de 'subjetividad', progresivamente elaborado por la filosofía moderna, se amplía y se profundiza, a medida que, surgida de él, una nueva concepción verdaderamente universal de la espontaneidad del espíritu gana cada vez más en nitidez [...], surge un nuevo momento constitutivo de la actividad del lenguaje que es preciso ahora evidenciar. El lenguaje parece ser, en efecto, si tratamos de dilucidar su origen, no solamente el signo y el delegado de una representación sino también el signo emocional del afecto y de la pulsión sensible. La teoría antigua conocía ya esta deducción del lenguaje a partir del afecto, del pathos de la emoción [...]»[214].

El autor de *Mnemosyne* sabía bien que el reconocimiento antiguo del pathos no se producía sin su puesta en práctica poética (dolor de Aquiles),

211 Aristóteles, *De anima*, II, 5, 417a, p. 97.
212 G. Deleuze, 1968b, pp. 299-311.
213 G. Frege, 1892, pp. 102-126. Cfr. C. Imbert, 1992, pp. 119-162 y 299-326.
214 E. Cassirer, 1923b, p. 94. Cfr. *ibid.*, pp. 113-139.



29. Anónimo romano a partir de un original griego del siglo III a.C., *Laocoonte y sus hijos*, h. 50 a.C. Mármol. Roma, Museos Vaticanos. Foto The Warburg Institute.

teatral (dolor de Antígona) y, desde luego, figural (dolor de Laocoonte). El concepto de expresión adquiere toda su medida teórica en el marco de una *filosofía del arte* cuya imponente tradición recogería Warburg desde muy pronto. Su maestro Carl Justi lo inició en la lectura de Winckelmann y Ausgust Schmarsow en la de Lessing[215]. Lecturas iniciáticas y decisivas –pero, sobre todo, lecturas de rechazo: Warburg se desmarcará muy pronto de los dos ilustres teóricos del siglo XVIII–. Ironizó sobre la búsqueda deses-

215 Cfr. C. Justi, 1898, A. Schmarsow, 1907a.

perada por parte de Winckelmann de su querida «grandeza serena» hasta en el grupo escultórico del *Laocoonte*[216] (*fig.* 29).

En cuanto a la obra de Lessing, suscitó muy tempranamente –en 1889– en Warburg un proyecto titulado «Esbozo de una crítica del *Laocoonte* a la luz del arte florentino del Quattrocento» (*Entwurff zu einer Kritik des Laokoons an Hand der Kunst des Quattrocento in Florenz*)[217]. Ello suponía nada menos que atacar la fortaleza del «segundo legislador de las artes después de Aristóteles», como lo había definido Dilthey en 1877[218]. A ojos del joven Warburg, Lessing, en cierto modo, había vuelto a cerrar la puerta –la del problema estético de la expresión patética– inmediatamente después de haberla abierto: por un lado, había reconocido la importancia del *momentum*, y por tanto del *movimentum*, en el poder expresivo del arte en general; por otro, había excluido a las artes visuales de tal poder:

> «Una boca abierta es, en pintura, una mancha, y en escultura un hueco, que producen el efecto más chocante del mundo, por no hablar del aspecto repelente que dan al resto del rostro retorcido y gesticulante»[219].

Es bien conocido el dogma de Lessing: las artes visuales no tienen relación con el *tiempo* más que bajo el aspecto del «instante único al que las condiciones materiales del arte [al contrario que la poesía] limitan todas sus imitaciones»; y no tiene relación con la *pasión* más que rehusándole su momento de mayor intensidad[220]. Las artes visuales son incapaces de «pintar las acciones invisibles», incapaces de reunir una verdadera sucesividad de aspectos, incapaces de proceder a un montaje de las *antítesis* afectivas: «Sólo el poeta dispone del medio de pintar con rasgos negativos y fundir dos imágenes en una sola uniendo los rasgos negativos y positivos»[221].

Pero la noción estética del pathos –ese *ästhetisches Pathos* que Warburg podía leer en los escritos de Anton Springer[222]– no se había quedado en Lessing, ni mucho menos. No sólo el *Laocoonte* fue debatido por numerosos autores

216 A. Warburg, 1914, pp. 173-176 (trad., pp. 240-241): «[...] Winckelmann llegaba a percibir la simplicidad y la grandeza tranquila hasta en el Laocoonte, que se agita en un sufrimiento mortal. [...] Pero [se debe] afirmar que una concepción del mundo antiguo, diametralmente opuesta a la de Winckelmann, responde efectivamente al espíritu del Quattrocento [...].».
217 *Id.*, 1889 (citado por E. H. Gombrich, 1970, pp. 23-24 y 50-51).
218 W. Dilthey, 1877, pp. 103-104.
219 G. E. Lessing, 1766, p. 51.
220 *Ibid.*, pp. 55-56.
221 *Ibid.*, p. 95. Cfr. igualmente pp. 109, 115, 120.
222 A. Springer, 1848, p. 9.

–Johnn Gottfried Herder, Karl Philip Moritz y, desde luego, el propio Goethe[223]– sino que, además, la cuestión del pathos trágico se convirtió en un paradigma crucial para toda la filosofía romántica alemana. En 1792, Friedrich Schiller se mofaba del clasicismo de los tragediógrafos franceses por su «decencia» acompasada, tan diferente de la audacia «verdadera, abierta, sin vergüenza» de los grandes trágicos griegos. Volver a los griegos equivalía a invocar una estética y hasta una ética verdaderas del ser trágico, del ser *afectado*, es decir, del ser *patético*:

> «La presentación del sufrimiento en tanto que simple sufrimiento no es nunca el fin del arte, pero en cuanto que medio para su fin le es extremadamente importante. [...] El *ser de los sentidos* debe *sufrir* profunda y violentamente; debe haber en él pathos para que el ser de razón pueda manifestar su independencia y presentarse como *actuante* [...]. El *pathos* es, pues, la primera e indiscutible exigencia que se plantea al artista trágico y le está permitido a éste llevar la representación del sufrimiento tan lejos como sea posible, y ello *sin perjuicio de su fin último*, sin reprimir su libertad moral»[224].

En este texto, en el que el grupo del Laocoonte era, una vez más, convocado a título de ejemplo-clave, Schiller proponía una visión dialéctica de la *Darstellung* trágica –«La primera ley del arte trágico es la presentación de la naturaleza sufriente. La segunda es la presentación de la resistencia moral al sufrimiento»[225]– que anticipaba los desarrollos hegelianos contenidos en la *Fenomenología del espíritu*[226]. Mientras tanto, Goethe dará su propia respuesta a la cuestión del *Laocoonte*, en un texto admirable del que Warburg, sin duda alguna, tomó algunos rasgos esenciales de su noción de *Pathosformel*:

> «Si tuviera que explicar este grupo sin conocer otra interpretación lo llamaría un idilio trágico. Un padre dormía junto a sus dos hijos, éstos fueron enlazados por serpientes y, despertándose, trataban de liberarse de esta red viva. Es la elección del momento representado *(Darstellung des moments)* lo que explica la importancia de esta obra. Para que una obra de arte plástica se anime verdaderamente cuando se la contempla *(wenn ein Werk... sich wirklich vor dem Auge bewegen soll)* es necesario elegir un momento transitorio *(vorübergehender Moment)*; un poco antes ninguna parte del Todo debe encontrarse en esta

223 Cfr. S. Richter, 1992. S. Settis, 1999.
224 F. Schiller, 1792b, p. 151.
225 *Ibid.*, p. 153. El grupo del *Laocoonte* es citado en pp. 158-159.
226 G. W. F. Hegel, 1807, II, pp. 246-254. Cfr. igualmente F. Schiller, 1792a, pp. 111-128, y los análisis de P. Szondi, 1974, pp. 9-25.

postura, un poco después cada parte debe verse forzada a abandonarla. Es así como la obra hallará en cada ocasión una nueva vida para millones de espectadores. Para comprender bien el propósito del *Laocoonte*, lo mejor es situarse ante él, a una distancia conveniente y con los ojos cerrados. Ábranse enseguida los ojos, para volver a cerrarlos inmediatamente, y se verá al mármol entero en movimiento; temeremos encontrar que el grupo ha cambiado cuando volvamos a abrirlos. Yo diría que tal y como se presenta actualmente es un relámpago inmovilizado, una ola petrificada en el momento en que llega a la orilla. El mismo efecto se produce cuando se ve el grupo de noche, iluminado por una antorcha»[227].

Delante del grupo escultórico (*fig.* 29), Goethe se hace morfologista: sabe *mirar la forma*. No dice, como haría un iconógrafo, que Laocoonte y sus hijos luchan contra serpientes. Constata, de entrada, que los tres cuerpos intentan liberarse de una «red viviente», es decir, de una configuración orgánica que subraya y ahoga a la vez la representación de los cuerpos humanos. Y enseguida Goethe sabe *mirar el tiempo*: comprende que el *momento* elegido, construido por el artista, determina enteramente la calidad escultórica del *movimiento* figurado. Momento «transitorio», pues: tal es el nudo –nunca mejor dicho– de toda la imagen y del problema estético que resuelve. El *momento-intervalo*, el momento que no es ni la postura de antes ni la de después, el momento de no-estasis que *recuerda* y que *anticipa* las estasis pasadas y por llegar, eso es lo que da al pathos una oportunidad de encontrar su fórmula más radical:

«[...] la expresión patética más alta se encuentra en la transición de un estado a otro (*der höchste pathetische Ausdruck... schwebt auf dem übergange eines Zustandes in den andern*). [...] Cuando una transición tal conserva además la huella clara y distinta del estado anterior, constituye el objeto más maravilloso para las artes plásticas; es el caso del Laocoonte, donde el esfuerzo en acción y el sufrimiento están unidos en un momento único»[228].

Goethe sabe, en fin, dialectizar todo esto mirando la mirada cuando la mirada compone la forma con el tiempo: los artificios sugeridos por el poeta –entornar los ojos ante la estatua o mirarla de noche a la luz vacilante de una antorcha– no persiguen otro objetivo que «comprender bien el

227 J. W. Goethe, 1798, pp. 169-170.
228 *Ibid.*, p. 172. Goethe da otro ejemplo –la muerte de Euridice– en el que también aparece en escena una serpiente.

propósito del *Laocoonte*» para mejor experimentar la verdad estética de su *movimiento* y de su *momento*: relámpago inmovilizado, ola petrificada. La elección del «momento transitorio» no sólo da a la escultura la verdad del movimiento que representa sino que también induce un efecto –empático– por el que el Laocoonte, más que una *escultura del movimiento*, deviene lo impensable de todo mármol, es decir, una *escultura en movimiento*.

Ahora bien, cuando el texto de Goethe da más de lo que promete es cuando la precisión del análisis intrínseco prolonga y justifica el artificio intrínseco de la puesta en escena. El movimiento del *Laocoonte* no se obtiene al precio de un simple entornar de párpados o de una visión nocturna: se deduce de su propia configuración orgánica en cuanto que sabe poner en juego, escribe Goethe, «fuerzas múltiples»:

> «[...] uno de los cuerpos resulta ya incapaz de defenderse, de tan ligado como está, el otro puede, ciertamente, hacerlo, pero está herido, en tanto que el tercero posee todavía una esperanza de poder escapar»[229].

Por encima de la iconografía, es, pues, la *heurística del movimiento* –tres estados corporales, tres posibilidades de respuesta a una misma situación– lo que da a la escultura su verdad fundamental: patética, pulsional. Porque la verdad antropológica del *Laocoonte*, nos dice Goethe, es que «enfrentado a sus propios sufrimientos o a sufrimientos ajenos el hombre no dispone más que de tres sentimientos: el miedo, el terror y la piedad *(Furcht, Schrecken und Mitleiden)*, es decir, el presentimiento inquieto de una desgracia en ciernes, la percepción inopinada de un sufrimiento presente y la compasión activa *(Teilnahme)* ante un sufrimiento permanente o pasado. Estos tres sentimientos nuestra obra los representa y los hace nacer, y ello con las gradaciones apropiadas»[230].

El *Laocoonte* no es, por tanto, en absoluto, la instantánea de una secuencia narrativa: forma, más bien, una heurística del tiempo móvil, un montaje sutil de tres momentos al menos, de tres emociones patéticas diferentes. El escultor helenístico y su copista romano no quisieron mostrar un simple efecto, el resultado fijo de una acción, sino el vínculo –es decir, el intervalo dinámico, el trabajo de montaje– entre una causa y sus efectos, según un «principio fundamental» a ojos de Goethe: «[...] el artista ha representado un efecto sensible y nos muestra igualmente su causa sensible»[231].

229 *Ibid.*, p. 175.
230 *Ibid.*, p. 176.
231 *Ibid.*, p. 171.

¿Cómo no iba a quedar Warburg, en su propia búsqueda de las *Pathosformeln* renacentistas, fascinado por este análisis? ¿Acaso no ofrecen las figuras de Pollaiuolo, con varios «actuantes» –lo que un iconógrafo reconocería como otros tantos personajes distintos– las variaciones regladas de una misma acción patética vista desde diversos ángulos a la vez, como se puede constatar en los arqueros del gran *San Sebastián* de Londres o en los hombres desnudos de la célebre *Batalla* tan a menudo citada por Warburg?

El punto de vista goethiano aportaba, además, dos justificaciones metodológicas esenciales: en primer lugar, un elogio de las *singularidades* fecundas, omnipresente en Warburg y que Goethe enuncia aquí al decir que «cuando uno se propone hablar de una gran obra de arte, está casi obligado a evocar el arte en su totalidad, porque una obra de este tipo lo contiene por entero, de suerte que cada uno puede, según sus medios, desarrollar el caso general a partir de la obra particular»[232]. Además, Goethe no analizó el *Laocoonte* con vistas a una separación –clasificación o jerarquía– de las diferentes bellas artes, como había pretendido hacer Lessing, sino, a la inversa, con vistas a tirar de los *hilos de la afinidad* entre diversos modos de expresión. Desde este punto de vista, la lección de Goethe sigue siendo insuperable: la volveremos a encontrar en el atlas *Mnemosyne* de Warburg, pero también en el *Passagen-Werk* de Benjamin, en la revista *Documents* de Bataille o en los escritos teóricos de Eisenstein.

Finalmente, allá donde Goethe abría a Warburg la vía de una *morfología del pathos*, Nietzsche le ofrecerá la posibilidad de pensar su dinámica. Es volviendo, una vez más, a *El Nacimiento de la tragedia* como Warburg podrá encontrar la verdadera superación de la oposición académica entre pasión y acción: Nietzsche supo demostrar mejor que nadie lo que era el *poder del pathos*. Cuando el dolor deviene arte trágico, cuando «la fuerza inconsciente [deviene] productora de formas» (*die unbewuste formenbildende Kraft*), entonces el pathos revela su dinámica, su exuberancia, su fecundidad[233]. Toda la estética de Nietzsche tiene que ver con el problema de la *intensificación*, ya se trate del danzante dionisíaco que exacerba su gesto y que, como un *Laocoonte* musical, «se ciñe de serpientes», o ya se trate de la «lengua de los gestos», ese elemento corporal tan importante en la definición nietzscheana de la actividad dionisíaca[234].

232 *Ibid.*, p. 165.
233 Cfr. F. Nietzsche, 1872, pp. 29, 43-45, 69-70, etc. *Id.*, 1869-1872, pp. 168, 319-322, 462 (fragmentos I, 43; VII, 200-204; XVI, 13).
234 *Id.*, 1870, pp. 54 y 65-70.

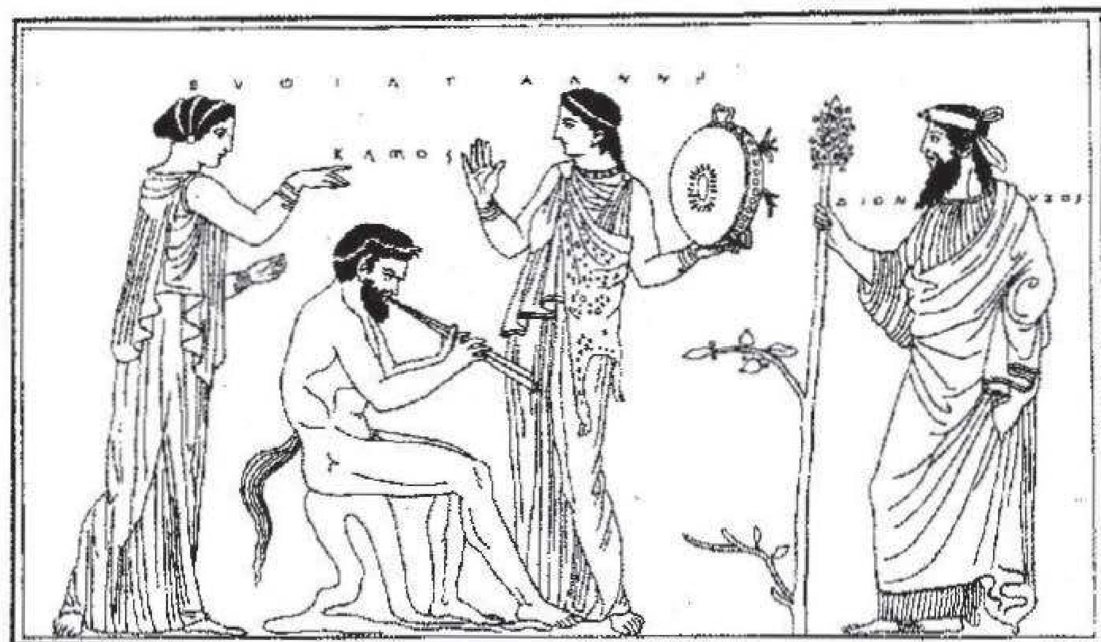
El pathos no solamente no se opone a la forma, sino que la engendra. Y no solamente la engendra sino que la lleva a su grado de más alta incandescencia: intensificándola, le da vida y *movimiento*, gracias a lo cual entrega su *momento* de eficacia. Como muy bien ha analizado Gilles Deleuze, es del pathos en tanto que poder de lo que resultan el devenir y el tiempo mismos:

> «[...] la voluntad de poder se manifiesta como el poder de ser afectado, como el poder determinado de la fuerza de ser ella misma afectada. [...] El poder de ser afectado no significa necesariamente pasividad, sino *afectividad*, sensibilidad, sensación. [...] Ésa es la razón de que Nietzsche no cese de decir que la voluntad de poder es 'la forma afectiva primitiva', aquella de la que derivan todos los demás sentimientos. O, mejor aún: 'La voluntad de poder no es un ser ni un devenir, es un *pathos*'. [...] El pathos es el hecho más elemental del que resulta un devenir»[235].

He aquí, pues, filosóficamente esbozada, la búsqueda warburgiana de las «fórmulas de pathos». Señalemos que es contemporánea –y estrictamente complementaria– de la búsqueda por parte de Riegl de las «fórmulas de ornamento». Como es sabido, Riegl quiso situar en el *Kunstwollen*, o «voluntad artística», el motivo antropológico de su propia investigación[236]. En cuanto a Warburg, partió de una definición más específicamente nietzscheana de la «voluntad de poder» *(Wille zur Macht)* considerada no desde el ángulo de una selección natural de las formas «fuertes» en detrimento de las formas «débiles», sino desde el ángulo preciso de una «forma afectiva primitiva» *(primitive Affekt-Form)*[237]. Las *Pathosformeln* de Warburg no son otra cosa que esas «formas afectivas primitivas», pero hay que saber evaluar cada una de estas nociones –la forma, el afecto, lo primitivo– en función de las otras dos. Puesto que no se reduce a una simple investigación cronológica o retrospectiva, el descubrimiento de las «fórmulas primitivas» no podrá prescindir, a ojos de Warburg, de una filología y de una historia. Es en la historia donde lo primitivo no sólo se descubre sino que se formula, se forma, se construye.

No es casual, por tanto, que, en el último piso de su biblioteca, Warburg quisiera prolongar las secciones consagradas a los fundamentos de la psicología –sus libros sobre la percepción, la «emoción» y la «voluntad», el insconsciente y los sueños, la imaginación, la memoria y las teorías del sím-

235 G. Deleuze, 1962, pp. 70-72. Cfr. M. Djuric, 1989, pp. 221-241.
236 A. Riegl, 1893, pp. 1-11.
237 F. Nietzsche, 1888-1889, p. 90 (fragmento XIV, 121).

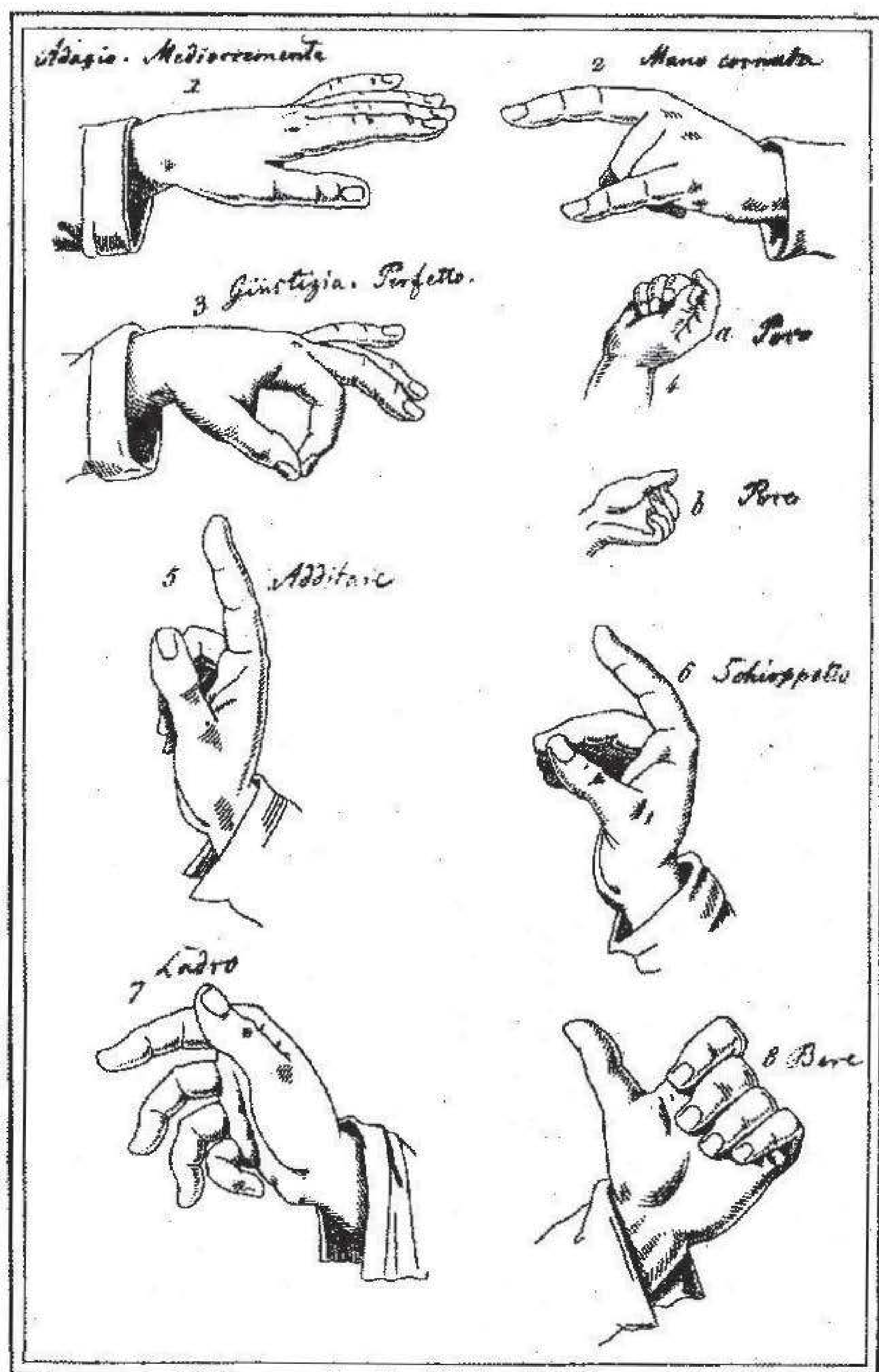


30. Anónimo griego, *Ninfa y sátiro con Dionisos*, siglo V a.C.
Representación gráfica de una pintura sobre vaso. De A. Jorio, *La mimica degli Antichi investigata nel gestire Napoletano*, Nápoles, 1832, lám. XVIII.

bolo— con todo un despliegue, todo un muro de obras que trazaran la «historia de los gestos» desde la Antigüedad a nuestros días[238]. Encontramos entre ellos las fisiognomías griegas, latinas y medievales, los tratados del Renacimiento, *El arte de los signos* de Giovanni Bonifacio, la *Quirología* de John Bulwer y los textos de Descartes, o la *Conferencia sobre la expresión general y particular* de Charles Le Brun. Encontramos las *Ideas sobre el gesto* de Johann Jacob Engel, con sus famosas divisiones conceptuales —que se basan en las antiguas categorías retóricas de la *significatio* y de la *demonstratio*—, sus «reglas de la expresión completa» del alma por el cuerpo, su atento conocimiento de los procesos de «gradación» y de «acrecentamiento» —esto es, de *intensificación*—, su teoría del *equívoco* expresivo y, finalmente, su muy pertinente consideración del *tiempo* en la producción de los movimientos expresivos[239]. Y encontraremos también las fisiognomías de Paillot de Montabert, de Schimmelpennink, de Carus y de Lavater, por no hablar de las innumerables prolongaciones académicas (del lado de las bellas artes) o positivistas (del lado de las ciencias naturales) del siglo XIX.

De esta bella plétora codificadora emerge una pequeña obra: aparentemente más modesta que otras, no fue menos decisiva para el proyecto war-

238 Bajo las siglas DAC.
239 J. J. Engel, 1785-1786, I, pp. 51-52, 264-265, 294; II, 186-201, etc.



31. *Gestos simbólicos de los napolitanos.* De A. Jorio,
La mimica degli Antichi investigata nel gestire Napoletano, Nápoles, 1832, lám. XIX.

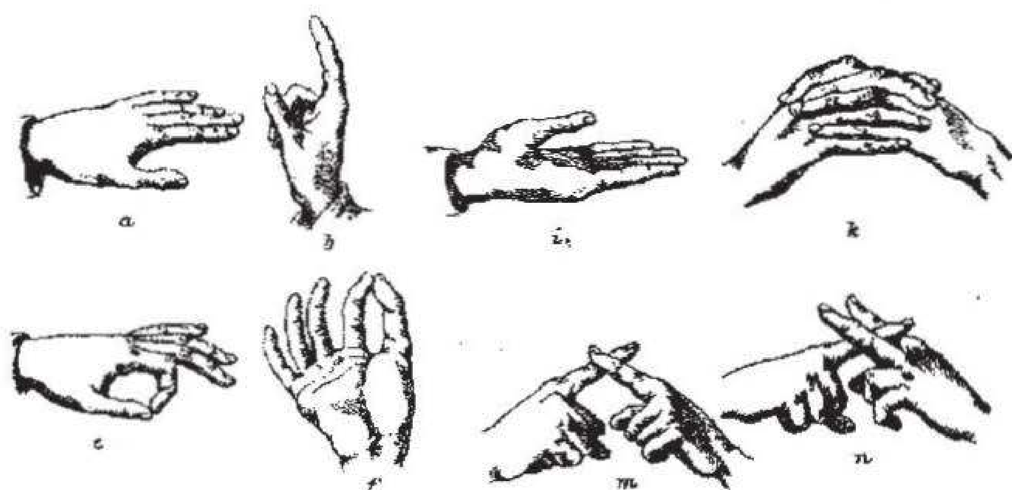
burgiano de reconocer y analizar la larga duración de las «fórmulas de afectos primitivos» venidas de la Antigüedad grecorromana y transmitidas hasta el mundo contemporáneo. Sin ninguna duda, esta obra ayudará a Warburg a dejar el terreno de la fisognomía tradicional a favor de las *Pathosformeln* y a subvertir la simple continuidad histórica por el tiempo del *Nachleben*. Aunque relativamente antigua, puesto que data de 1832, esta obra legitimaba la tendencia warburgiana a hacer bascular la «iconografía artística» de los gestos desde el plano de la investigación descriptiva –de la que no faltan ejemplos en la época de Warburg– al de una investigación antropológicamente fundada. Debida al erudito italiano Andrea de Jorio, *La mimica degli Antichi investigata nel gestire napoletano* pretende documentar la persistencia de los gestos antiguos en la cultura popular napolitana.

Habiendo cruzado una serie *arqueológica* (dibujos de figuras: bajorrelieves o pinturas sobre vasos del museo de Nápoles) con una serie por así decirlo *etnográfica* (dibujos de gestos reales observados por el autor en los barrios populares de la misma ciudad), Andrea de Jorio sacaba como conclusión la «perfecta similitud» de las dos series[240] (*figs. 30-31*). Los *gestos actuales* de los napolitanos debían considerarse, en suma, como *gestos all'antica*, aunque indiferentes a toda imitación y a todo «renacimiento» de la Antigüedad. Warburg reconocerá, ciertamente, en esta paradoja temporal y cultural, las premisas de sus propias hipótesis sobre el destino –el *Nachleben*– de las fórmulas de pathos en la larga duración de la representación occidental.

Entre las formulaciones de Andrea de Jorio –que son sin duda deudoras de la filosofía de la historia de Giambattista Vico y de ciertas obras de eruditos jesuitas del siglo XVIII[241]– y las de Warburg, hay que tener en cuenta, evidentemente, el considerable desarrollo de las disciplinas antropológicas en el siglo XIX. En *Primitive Culture*, Tylor dedica dos capítulos enteros a la supervivencia del «lenguaje emocional e imitativo», del que el caso napolitano, opuesto al inglés, le proporcionaba un ejemplo insoslayable de «primitivismo»:

> «[...] en el gran arte de la palabra, el hombre ilustrado de nuestros días emplea realmente el método del salvaje, ampliado y perfeccionado solamente en los detalles [...]. El doble uso del gesto dirigido a los ojos y de la palabra dirigida al oído se remonta a la más alta Antigüedad [...]. Nada contrasta más con este empleo dominante del gesto para expresar el pensamiento entre las

240 A. de Jorio, 1832, p. V.
241 Cfr. V. Requeno, 1784. *Id.*, 1797, pp. 40-42 («Dell'antichità della chironomia»).



32. *Gestos simbólicos de los napolitanos [a-f] y de los indios de América del Norte [i-n].* De W. Wundt, *Völkerpsychologie*, Leipzig, 1900 (ed. 1911), I, pp. 195 y 197.

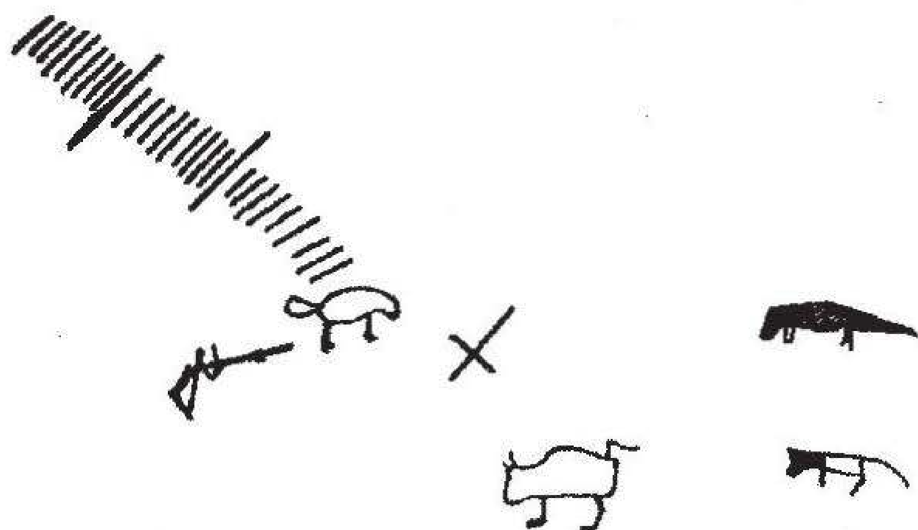
tribus salvajes y con el desarrollo de la pantomima tanto en las representaciones públicas como en los diálogos privados, tal y como nos muestran por ejemplo hoy día los napolitanos, que el espectáculo que nos da actualmente Inglaterra, donde, con razón o sin ella, toda la pantomima se reduce a su más simple expresión en la conversación e incluso en la oratoría»[242].

El bucle –napolitanos, romanos o griegos de la Antigüedad, pueblos «primitivos»– será cerrado por Wilhelm Wundt algunos años más tarde: en los capítulos de su monumental *Völkerpsychologie* consagrados a los «movimientos expresivos» *(Ausdrucksbewegungen)* y al «lenguaje de los gestos» *(Gebärdensprache)*, reproduce los gestos de los napolitanos para compararlos directamente con los de los indios de América del Norte[243] (*fig. 32*). He ahí sin duda algo que podía interesar a un historiador del arte cuyos ámbitos de estudio evolucionaban entre Florencia y Oraibi, la supervivencia figurativa (pictórica, artística, italiana) por un lado y la supervivencia corporal (actuada, ritual, india) por otro. Warburg estudió a Wundt tanto más atentamente cuanto que su propio maestro Schmarsow lo había utilizado ya y discutido de manera profunda[244].

242 E. B. Tylor, 1871, I, pp. 198 y 193-194.

243 W. Wundt, 1900, I, pp. 43-257. Los análisis de Wundt se basan en un artículo importante que Warburg sin duda leyó con atención: G. Mallery, 1879-1880, pp. 263-552. Un extracto de este largo artículo había sido traducido al alemán (*id.*, 1882).

244 Cfr. A. Schmarsow, 1907b, pp. 306-339 y 469-500.



33. *Carta comercial de un indio de América del Norte redactada en pictografía.*
De G. Mallery, *Sign Language among North American Indians*, Washington, 1881, p. 382, retomado por W. Wundt, *Völkerpsychologie*, Leipzig, 1900 (ed. 1911), I, p. 251.

Dado el uso heurístico de sus lecturas «interdisciplinares», evidentemente no le era necesario a Warburg adoptar el conjunto de la construcción doctrinal que sustenta la obra de Wundt: le bastaba con aislar algunos elementos fecundos de la misma. El interés que pudo presentar la *Völkerpsychologie* de cara a los conceptos warburgianos podría resumirse en tres aspectos, o, más bien, en tres *niveles de articulación* capaces de sostener el proyecto de una antropología de las «fórmulas afectivas primitivas». El primer nivel de articulación concierne al intercambio de lo *biológico* y lo *simbólico* en la definición del «lenguaje de gestos»: Wundt se interesó en primer lugar por el modo en que el gesto se construye, a partir de una moción afectiva, como «fórmula» y como «sintaxis» elaborada[245]. Observando el patetismo extremo de las figuras de Donatello o de Niccolò dell'Arca (*fig.* 22), Warburg se planteará el mismo género de cuestión: ¿por qué la eficacia de una «fórmula de pathos» –su inmediata simplicidad, su intensidad, su poder de empatía– va tan a menudo al par de la complejidad misma de su construcción y de su manipulación de los signos?

Un segundo nivel de articulación concierne al intercambio de lo *mímico* y lo *plástico* en la noción misma de gestualidad. Wundt se interesaba, en los gestos de los napolitanos y los indios, por sus valores intrínsecamente figurales: los comparaba con «signos transitorio[s] o imágenes esbozada[s] en

245 W. Wundt, 1900, pp. 143-199.

el aire» *(ein flüchtiger Hinweis oder ein in die Luft gezeichnetes Bild)*, dando como ejemplo, tomado del estudio clásico de Garrick Mallery, el signo manual producido por el cruce de los dos índices[246] *(fig. 32 m)*. Este *gesto corporal*, que denota, en algunas tribus indias, el intercambio simbólico, la «firma» de un contrato, se vuelve a encontrar como *signo pictográfico* –una simple pequeña cruz trazada con tinta– en una carta comercial, reproducida por Wundt un poco más abajo, y en la que la cruz ocupa el intervalo entre los dos elementos del intercambio, fusiles contra ganado *(fig. 33)*.

Este nivel de articulación fue crucial para Warburg, como lo era para Wundt: enunciaba una hipótesis antropológica sobre la plasticidad y sobre el mimetismo de los movimientos corporales investidos por el orden simbólico. Recíprocamente, enunciaba una hipótesis estética sobre el enraizamiento de toda figuración antropomórfica en la propia motricidad corporal. Tanto para Warburg como para Wundt, no habrá «inscripción de la imagen» *(Bilderschrift)* más que sobre el fondo de un «lenguaje de gestos» *(Gebärdesprache)*[247].

El tercer nivel de articulación concierne al intercambio de lo corporal y de lo psíquico en la actualidad de todo gesto y en la figurabilidad de toda «fórmula patética». En la conclusión del capítulo de su *Völkerpsychologie* dedicado al «carácter psicológico del lenguaje de gestos»[248], Wundt retornaba a un conjunto de hipótesis elaboradas algunos años antes en su voluminoso ensayo de «psicología psicológica»: dado que en él se buscaban sistemáticamente las «bases corporales de la vida del alma», era comprensible que los «movimientos del alma» *(Gemüthsbewegungen)* fueran descritos –después de Darwin– en sus expresiones corporales[249]. Sin embargo, interpretaríamos mal estas hipótesis si las redujéramos a un simple evolucionismo biológico: el «primitivo» de Wundt, según la feliz expresión de Michel Espagne, «no se define en términos de razas o de características biológicas, sino estrictamente en términos de psicología»[250].

Esta psicología debía interesar a Warburg en un último aspecto: el proceso mismo de la *representación* se basa, según Wundt, en elementos corporales de *tactilidad* y *motricidad*[251], de suerte que la génesis de los «sentimientos estéticos elementales» era comprendida según una polarización del placer

246 *Ibid.*, p. 158. Cfr. G. Mallery, 1879-1880, pp. 382 y 452.
247 W. Wundt, 1900, pp. 238-253. *Id.*, 1908, pp. 138-176 y 486-548.
248 *Id.*, 1900, pp. 253-257.
249 *Id.*, 1874, I, pp. 21-301 y II, pp. 475-500.
250 M. Espagne, 1998, p. 83. Cfr. A. Arnold, 1980. R. Topel, 1982. C. M. Schneider, 1990.
251 W. Wundt, 1874, II, pp. 1-16.

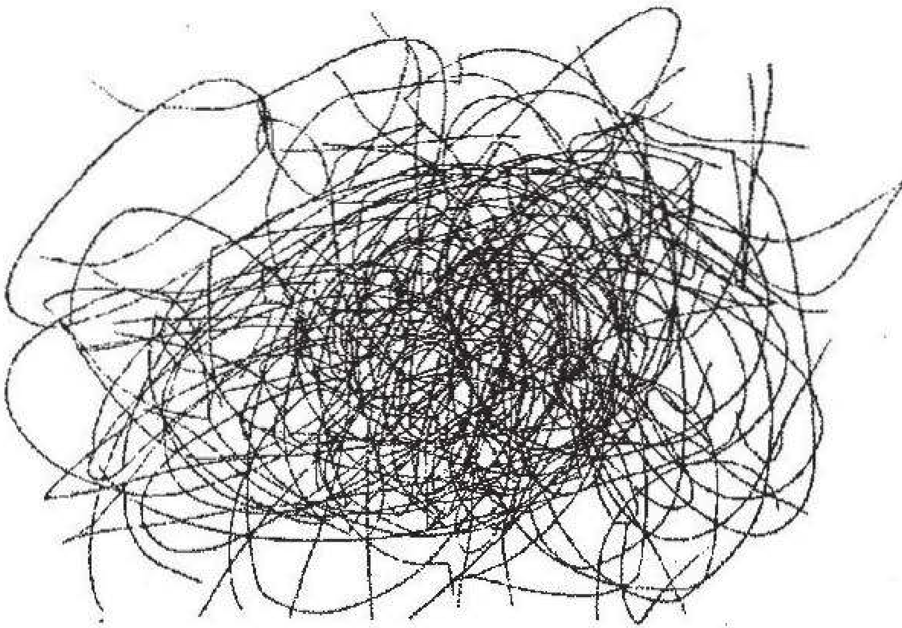
y el disgusto, la atracción y la repulsión, en detrimento de esas cuestiones de juicio –bello, feo– hacia las que Warburg se mostró también precozmente desdeñoso:

> «El examen psicológico de los sentimientos estéticos se ha realizado, la mayor parte de las veces, en enojosas condiciones, porque el impulso dado a este estudio había tenido como punto de partida absoluto ese sentimiento de lo bello, entendido en el sentido restringido con el que de él se ocupan las bellas artes, y la ciencia que de ello ha derivado bajo el nombre de estética. Se llegó, así, a perder casi por completo de vista los casos más simples del placer y el disgusto, que constituyen, sin embargo, para la teoría psicológica, una base fundamental y hasta necesaria cuando se trata de explicar los efectos psicológicos complejos»[252].

Todas estas hipótesis recorrerán su camino hasta suscitar las primeras elaboraciones warburgianas del concepto de *Pathosformel*. Y ello de un modo tanto más natural cuanto que habían sido utilizadas y discutidas por dos maestros directos de Warburg: August Schmarsow no sólo había comentado sino también prolongado las tesis de Wundt sobre las relaciones entre «mímica» y «plástica», sometiéndolas a la prueba concreta –y en esa misma Florencia en la que Warburg se inició en el Renacimiento– de los relieves de Ghiberti o de Donatello[253]. Por otro lado, Karl Lamprecht compartía con Wundt la aspiración a fundar una verdadera «historia del psiquismo» –esa *psico-historia* que el propio Warburg reivindicaría más tarde[254]–.

Si la historia del arte –o, más bien, la historia de las imágenes en general– terminó por ocupar un lugar central en este vasto proyecto de conocimiento, fue porque una certeza terminó por imponerse: la *psique* en la historia deja huellas. Se abre un camino y *deja su impronta en las formas visuales*. Es a eso a lo que apuntan las nociones warburgianas de «dinamograma» o de «fórmula patética». Y eso es lo que justifica la exigencia de una historia doblemente apoyada por la etnología y la psicología.

252 *Ibid.*, II, p. 216.
253 Cfr. A. Schmarsow, 1886. *Id.*, 1899, pp. 57-79.
254 Cfr. K. Lamprecht, 1896-1897, pp. 75-150. *Id.*, 1897, pp. 880-900. *Id.*, 1900. Id., 1905b, pp. 51-76, donde se habla de los «caracteres» o «fuerzas psíquicas» (*seelischer Charakter, psychische Kraft*) y donde se reivindica una verdadera «psicología de la cultura». Pero, mientras que Lamprecht se interesaba por los caracteres psíquicos «dominantes» (*Dominante*), Warburg se interesará por los caracteres *supervivientes*. Sobre las relaciones entre Warburg y Lamprecht, cfr. K. Brush, 2001, pp. 65-92.

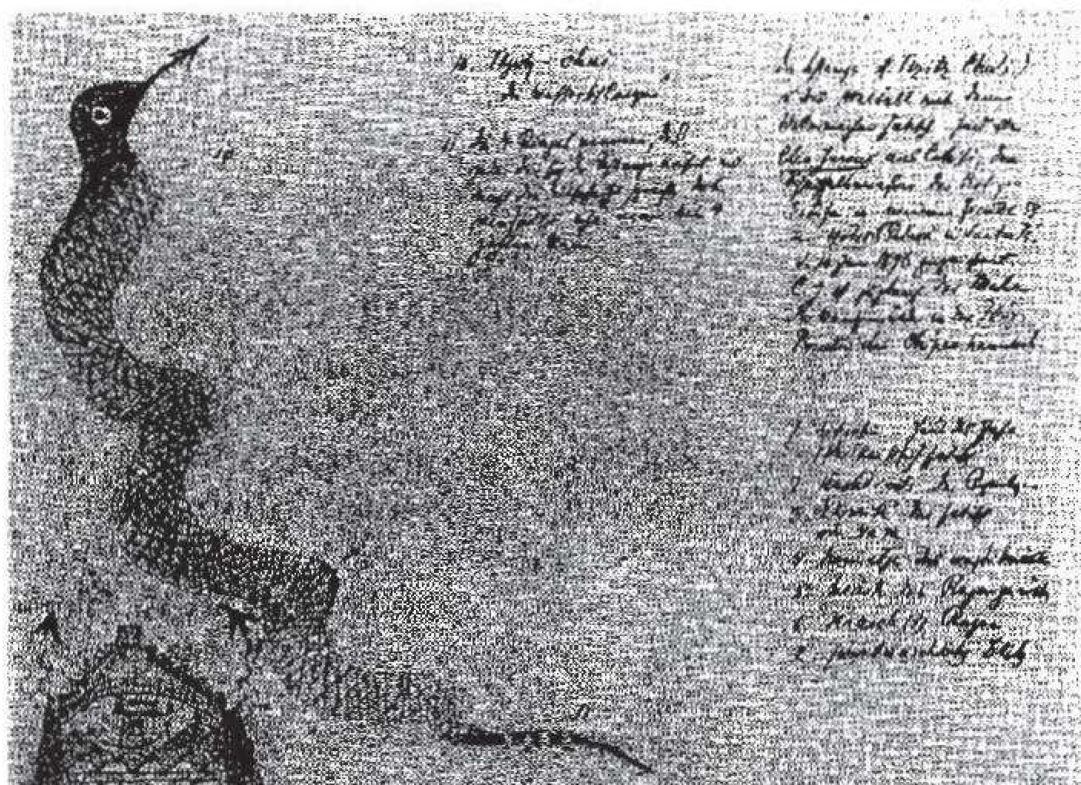


34. *Garabato infantil*. De H. Eng, *Kinderzeichnen*, Leipzig, 1927, p. 5.

No nos sorprenderá, pues, el hecho de que, guiado por la hipótesis del paralelismo entre filogénesis y ontogénesis, Karl Lamprecht no solamente pusiera las bases de una antropología histórica sino que también se volviera –como Wundt antes que él– hacia la psicología experimental. Es así como a principios de siglo se emprende, gracias a su iniciativa, una amplia campaña de recogida de dibujos de niños de todos los países del mundo: dibujos libres, pero también –el método experimental obliga– dibujos realizados sobre la base de un protocolo único (un cuento a ilustrar, la historia de «Juan Nariz al Aire»), permitiendo así la comparación cultural. En un solo año Lamprecht había recogido una colección de cuarenta mil dibujos de niños, cuyo estudio global fue confiado al doctor Siegfried Levinstein[255].

Si Warburg, por su parte, pudo conceder tal papel al mundo de la infancia –dibujos infantiles, libros para niños– en la temática de su biblioteca, fue porque su imaginería ofrecía un receptáculo ejemplar tanto para las *Pathosformeln* como para el *Nachleben*. Warburg contaba con la energía motriz y gestual de los dibujos infantiles (*fig. 34*), pero también con la porosidad que manifiesta el mundo cultural infantil, a través de los cuentos y las leyendas, con respecto a la larga duración mítica. En el transcurso

255 S. Levinstein, 1905. El prefacio de Karl Lamprecht a esta obra fue publicado aparte: K. Lamprecht, 1905a, pp. 457-469.



35. Cleo Jurino (informador indio de Warburg), *Representación cosmológica con la serpiente-relámpago*, 1895. De A. Warburg, *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, 1923, fig. 4. Foto The Warburg Institute.

de su estancia entre los indios de Nuevo México, Warburg pidió a su informador, Cleo Jurino –que era sacerdote-pintor de una *kiwa* sagrada–, que le dibujara la famosa serpiente-rayo de la mitología Hopi (*fig.* 35). Procedía así como buen etnólogo, como Franz Boas cuando trataba de definir la casuística de las «fórmulas gráficas primitivas»[256]. Pero Warburg hizo más: siguió –a partir de 1895– el protocolo exacto de la investigación psicológica sugerida por Lamprecht:

> «Intenté una vez hacer que niños en edad escolar ilustraran un cuento alemán, el de «Juan Nariz al aire», que no conocían: hay en él una tormenta, y yo quería ver si los niños dibujaban el rayo de manera realista o en forma de serpiente. De catorce dibujos muy vivos, pero influenciados por la escuela americana, doce eran realistas. Sin embargo, dos de ellos seguían presentando el símbolo indestructible *(das unzerstörbare Symbol)* de la serpiente con la lengua en forma de flecha, tal y como se la encuentra en la *kiwa*»[257].

256 Cfr. F. Boas, 1927, pp. 17-63.

257 A. Warburg, 1923c, pp. 53-54. Que el protocolo de Lamprecht fuera aplicado por Warburg diez años antes puede parecer sorprendente. En realidad, su fuente común –debo esta preci-

¿Qué buscaba Warburg en este experimento? ¿Las «fórmulas primitivas» de una energía animal (serpiente) y cósmica (rayo)? Ciertamente. Pero, de entrada, había comprendido la paradoja que implica el modo de aparición de este «primitivismo» mismo: minoritario –dos dibujos sobre catorce–, impuro y frágil. Sintomático, en suma. No el reflejo arquetípico de una fuente filogenética, como quizá hubiera deseado Lamprecht, sino la red compleja de tiempos *entrelazados*, «símbolos indestructibles» y desfiguraciones debidas a la historia, en la sola *línea dinámica* de una serpiente-rayo trazada por una mano infantil.

sión a Benedetta Cestelli Guidi, a la que expreso mi agradecimiento– era un artículo del pedagogo americano E. Barnes, 1895, pp. 302-306 (precedido, a su vez, por C. Ricci, 1887).

GESTOS MEMORATIVOS, DESPLAZADOS, REVERSIVOS: WARBURG CON DARWIN

¿Hay una lógica de las fórmulas patéticas? ¿Es posible siquiera abarcar el campo en que esta lógica sería operatoria, desde la pura motricidad pulsional hasta las construcciones simbólicas más elaboradas? ¿Cómo las formas plásticas y las exigencias rituales hacen que todo ello trabaje junto? ¿Cómo se trama, insiste y se transforma la memoria de los gestos? ¿Qué problemas comunes se entretejen, a ojos de Warburg, desde la compleja figura esculpida del sacerdote Laocoonte, tan refinada como intensa, hasta la abrupta figura del sacerdote Hopi todo embadurnado de pintura y apretando entre sus labios una serpiente que exhibe al fotógrafo como un saltimbanqui al terminar su número de circo (*figs.* 36-37)?

Aunque no sea más que para comenzar a responder a estas cuestiones, aunque no sea más que para formularlas de una manera un poco más precisa, hay que tener en cuenta que *todo lo que pasa en los cuerpos* —actuales o figurados— *depende de un cierto montaje del tiempo*. Buscar las «fórmulas primitivas» del pathos es tratar de comprender lo que quiere decir lo *primitivo* en la *actualidad* misma de su expresión motriz, ya sea objeto esta actualidad de un reportaje fotográfico en los museos del Vaticano (en el caso del sacerdote grecorromano) o en los *mesas* de Nuevo México (en el caso del sacerdote indio). En cualquier caso, un *montaje anacrónico* determina la relación entre actualidad y primitivismo: la elaboración teórica del *Nachleben* no tendrá otra aspiración —pero una aspiración, ciertamente, bien considerable— que acceder a un conocimiento de este montaje temporal.

Al pretender escrutar los destinos de lo primitivo en la historia occidental de las imágenes —y no nos cabe duda de que el indio fotografiado en 1924

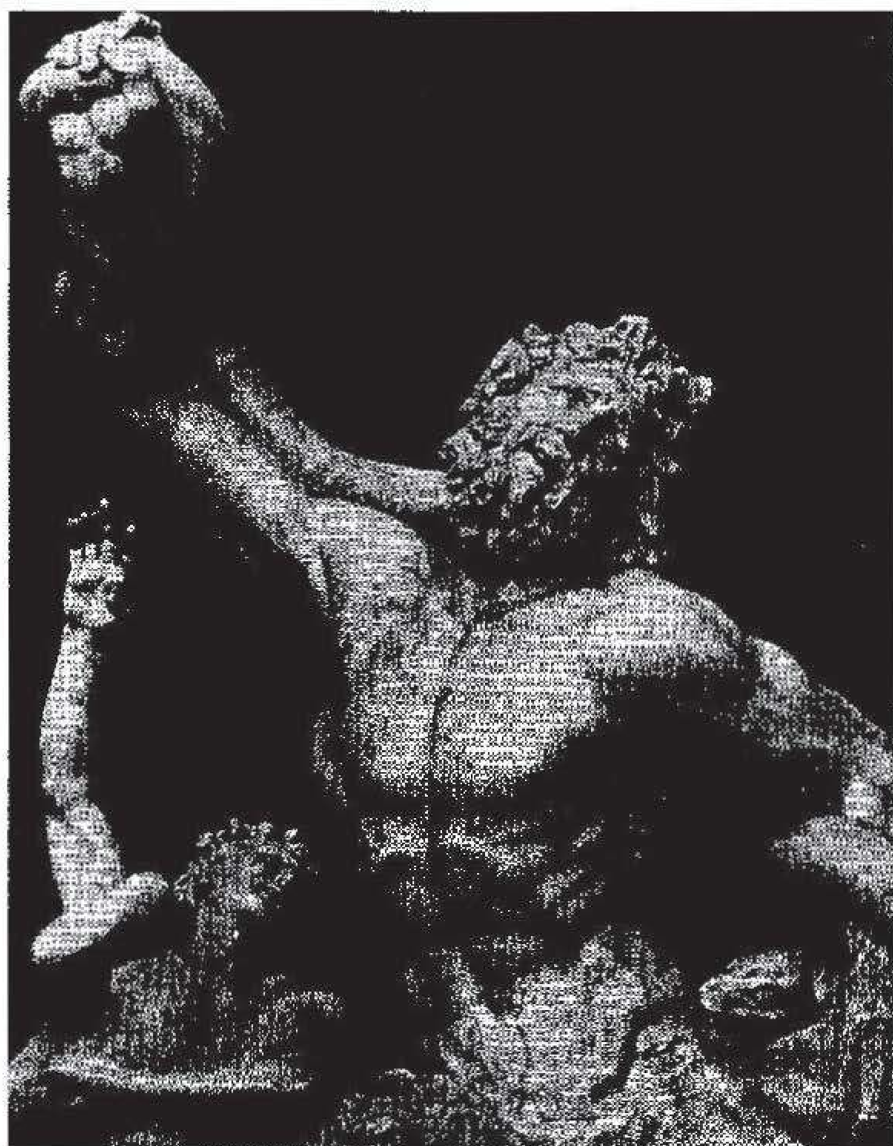
por algún empleado de la Smithsonian Institution forma parte *también* del imaginario occidental[258]–, Warburg se vio obligado a dialectizar constantemente su punto de vista, a hacer evolucionar su discurso en la estructura, fatalmente dúplice, de los anacronismos que afrontaba en cada nivel de análisis. Así, el punto de vista histórico, que describe las *transformaciones* sufridas por las *Pathosformeln*, no podía prescindir de un punto de vista antropológico, el único capaz de describir la *tenacidad* de las mismas fórmulas.

Y a su vez el punto de vista antropológico tendrá que ser desdoblado según se considere la antropología como dependiente de las ciencias humanas o de las ciencias naturales. Ambos sentidos coexistían en la época de Warburg. ¿Quién podría dudar que el Laocoonte, obra maestra de la escultura helenística, actualiza –transformándola, disfrazándola– una *primitividad cultural* del pathos trágico? El historiador del arte y el antropólogo de las imágenes se interesarán, pues, tanto por las fuentes épicas que describen el dolor del sacerdote de Troya como por el vocabulario figurativo de la expresión patética en el arte griego en general: esta puesta en evidencia, este conocimiento de las fuentes, ocuparon probablemente a Warburg más que cualquier otra cosa en la cotidianeidad de su vida de investigador.

Pero la cuestión antropológica se le planteó también a Warburg en términos de *primitividad natural*: ¿acaso el dolor trágico de Laocoonte no manifiesta –«sublimándola» como decía el historiador de las *Pathosformeln*, a la manera de Freud– una relación más primordial aún? ¿Y no será esta relación, infra-simbólica e infra-narrativa, la del cuerpo humano con el sufrimiento físico y la violencia de la lucha animal? Es evidente que la *proximidad entre lo humano y lo animal* constituye un motivo esencial del *Laocoonte*, pero también del ritual indio estudiado por Warburg: en ambos casos el hombre se enfrenta al animal como el peligro mortal por excelencia. En ambos casos, igualmente, el hombre *incorpora* o reviste al animal haciendo de su propia muerte –o más bien de su instrumento– algo así como una segunda piel: en la estatua helenística (*fig.* 36) las serpientes se presentan casi como una «sobre-musculatura» de los tres personajes, o bien parecen como sus vísceras hechas visibles a través de una reversión fantasmática del dentro y el fuera. En el ritual de la serpiente (*fig.* 37) el animal será presentado como una cosa con la que el hombre se adorna y se hace capaz –aunque sea de modo facticio– de absorber su sustancia.

El salvajismo esencial del *Laocoonte*, su relación con lo primitivo y con la animalidad, todo ello aparece también en el archivo warburgiano concer-

258 Cfr. B. W. Dippie, 1992, pp. 132-136.



36. Anónimo romano a partir de un original griego del siglo III a.C., *Laocoonte y sus hijos* (detalle), h. 50 a.C. Mármol. Roma, Museos Vaticanos. Foto The Warburg Institute.

niente al *Nachleben der Antike* en la época renacentista: es significativo que el héroe griego fuese representado a menudo como un salvaje hirsuto más que como un honorable sacerdote de Apolo (*fig. 38*). Y no menos significativo es que las –escasas– caricaturas de esta obra maestra sacaran toda su representación del lado de la animalidad: una xilografía de Niccolò Boldrini, realizada en torno a 1550 a partir de un dibujo de Tiziano, muestra a los desdichados troyanos bajo la forma de simios «patéticos» debatiéndose con las serpientes (*fig. 39*).

En un artículo publicado en 1946 por el Instituto Warburg, Horst Janson demostró la relación de esta imagen con la controversia científica que



37. Anónimo americano, *Indio hopi durante el ritual de la serpiente*, 1924. Foto The Warburg Institute.

enfrentó a Vesalio con los médicos galenistas de su tiempo: Vesalio sospechaba que las observaciones anatómicas de Galeno eran erróneas no sólo por sus defectos de interpretación sino por la razón empírica de estar basadas en autopsias de simios y no de seres humanos[259]. Se aprecia aquí cómo una *cuestión biológica* –que resulta más impactante aún, vista retrospectivamente, por su aspecto «darwiniano»– podía mezclarse con una *cuestión estética* crucial para toda esta época: la cuestión del «simio de la naturaleza»

259 H. W. Janson, 1946, pp. 355-368. Cfr., más recientemente, M. Muraro y D. Rosand, 1976, pp. 114-115.



38. Girolamo Franzini, *Laocoonte*, 1596. Xilografía.
De *Icones statuarum antiquarum Urbis Romae*, Roma, 1559.

(*ars simia naturae*), con la que se designaba en el Cinquecento a la semejanza artística como tal.

Ante la imagen sorprendente inventada por Tiziano, los historiadores del arte han olvidado una vía interpretativa extremadamente importante (importante en la obra del propio Tiziano, si pensamos, por ejemplo, en su famosa *Alegoría de la Prudencia*): se trata del saber fisiognómico, que se basa en una analogía de las formas humanas con las formas animales. Observemos a estos tres simios puestos en escena en la postura de un famoso grupo escultórico de la Antigüedad: la literalidad irónica —si no polémica, o



39. Niccolò Boldrini, Caricatura del Laocoonte, a partir de Tiziano (detalle), h. 1550-1560. Xilografía. Foto The Warburg Institute.

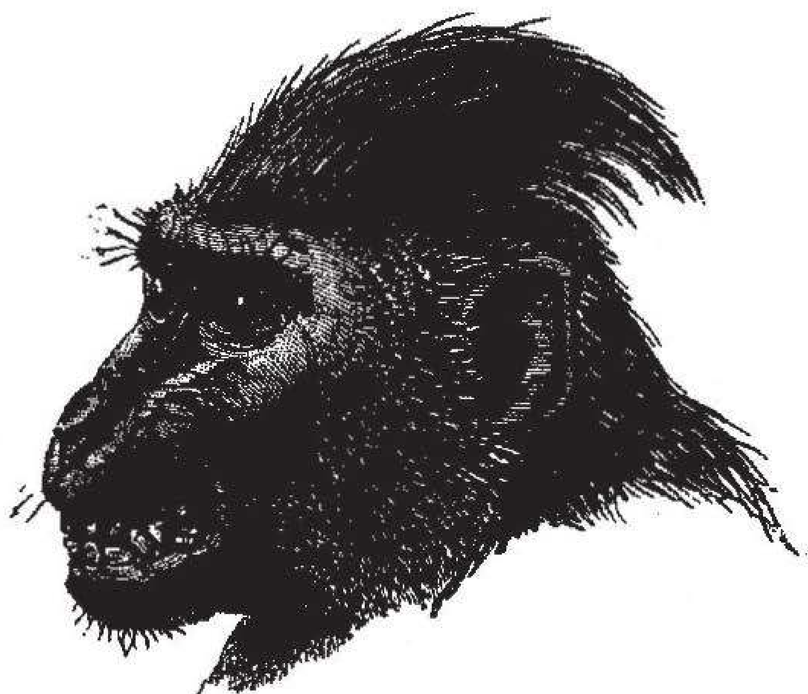
incluso virulenta– del adagio *ars simia naturae* no excluye una reflexión de orden fisiognómico sobre el carácter primitivo del tema agonístico representado por Tiziano. Lo *primitivo* se superpone así a lo *antiguo*, y el resultado de ello es un sentimiento nuevo ante la imagen: el motivo mismo, el combate contra un animal peligroso, libera pasiones y acciones tales que el hombre se convierte –o vuelve a ser– en un animal enfrentado a otro. *Pugna simiae natura*, si se puede utilizar la expresión: el arte imita a la naturaleza, pero la naturaleza del combate físico nos devuelve al estatus de hombres salvajes o incluso de simios luchando por su vida.

¿Quién aspira más que un fisiognomista a clasificar las «fórmulas primitivas» del pathos humano? ¿Quién desea más que él aislar las condiciones *animales* –tanto en el sentido de «bestias salvajes» como en el de «espíritus animales»– del movimiento humano? Son bien conocidos los juegos de hibridaciones tan caros a Leonardo da Vinci y, más tarde, a Charles Le Brun. Pero una *ciencia natural de las pasiones* no aparece verdaderamente más que con Camper, Lavater o Charles Bell. El primero formuló una teoría de los «nervios patéticos» y se entretuvo en dibujar un cuadro del engendramiento del Apolo *antiguo* a partir de un *facies* primitivo, el del simio precisamente. El segundo creó un fantástico archivo de la expresión humana y animal. Y el tercero trató de basar la expresión de las pasiones en un concepto de reflejo con el añadido de una gramática muscular[260].

Pero las «fórmulas del pathos» en el sentido en que las entendía Warburg no podían comprenderse desde el rasero de semejante reducción de los movimientos expresivos al estatus de simples reflejos, como tampoco desde una reducción de los gestos patéticos al estatus de simples convenciones retóricas. Podría decirse que *la cuestión antropológica del gesto*, introducida por Warburg en el ámbito de las imágenes, se sitúa entre dos extremos cuya articulación intenta justamente explicar la noción de *Pathosformel*: por un lado, una atención a la animalidad del cuerpo en movimiento y, por otro, una atención a su «alma» o, al menos, a su carácter psíquico y simbólico. Por una parte, nos enfrentamos a la no-historia, a la pulsión, a la ausencia de arbitrariedad propia de las cosas «naturales»; por otro, nos encontramos ante la historia, los símbolos y la arbitrariedad que supone toda cosa «cultural».

Las teorías de la expresión que Warburg pudo conocer tropiezan todas con la inconmensurabilidad de estas dos dimensiones. Pero un primer instrumento decisivo (habrá otros) permitirá esperar una solución del problema: una teoría de las transformaciones biológicas aplicada al gesto animal y humano. Una teoría capaz de historizar la naturaleza y susceptible, a la inversa, de dar a las metáforas vitalistas utilizadas por Warburg –generalmente tomadas de Burckhardt o de Nietzsche– algo así como una base biológica. Esta teoría se lee en la obra de Charles Darwin sobre *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*.

260 P. Camper, 1792. J. G. Lavater, 1782-1803. C. Bell, 1806.



40. M. Wolf, *«Cynopithecus niger» [...] when pleased by being caressed. Drawn from life.* De Ch. Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Londres, 1872, fig. 17.

Warburg la descubre en 1888 –tiene entonces veintidós años– en el contexto mismo de su primer «terreno» florentino: mientras se maravilla ante los amasijos dionisíacos de los sarcófagos antiguos, estudiando sus supervivencias en los tumultos patéticos de Donatello en San Lorenzo, el joven historiador se sumerge, en la Biblioteca Nacional de Florencia, en *La expresión de las emociones*: «Por fin un libro que me aporta ayuda», anota en su diario[261]. No hay en él, sin embargo, nada semejante al grito sublime lanzado por Laocoonte: en este libro no hay más que escenas animales, gatos erizados, rictus estudiados en un simio *Cynopithecus niger* (*fig.* 40) o terrores experimentales producidos sobre un anciano de «carácter inofensivo» e «inteligencia limitada» (*fig.* 41)... ¿En qué medida podía una obra semejante proporcionar esa ayuda inesperada que hasta ese momento le había faltado a Warburg para comprender la lógica figural de los gestos patéticos en el Renacimiento?

Aunque todos los comentaristas de Warburg han reconocido la influencia de Darwin sobre la teoría de las *Pathosformeln*[262], sigue abierta la cuestión

261 A. Warburg, Tagebuch, 1888 (citado por E.H. Gombrich, 1970, p. 72).
262 Cfr. E. Wind, 1931, p. 31. F. Saxl, 1932, pp. 13-15. G. Bing, 1965, pp. 309-310.



41. T. W. Wood, *Terror*, 1872. Grabado sacado de un cliché de Duchenne de Boulogne (1856). De Ch. Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Londres, 1872, fig. 20.

de saber en qué sentido debe interpretarse dicha influencia. Si nos limitamos a retener del libro de Darwin sólo una mera tentativa de nomenclatura, hablaremos entonces –con Gombrich[263]– de un «evolucionismo» o incluso de un «positivismo» warburgiano. En 1885, Paolo Mantegazza había creído prolongar las «leyes darwinianas de la expresión» con una clasificación rígida basada en el sedicente «alfabeto de la mímica» (se trataba, de hecho, de una adaptación positivista de la retórica clásica: lo peor, en suma)[264]. Pero no hay ni que decir que esta prosa cientifista nada tiene que ver con el estilo, siempre hipotético y nunca doctrinario, de Warburg.

No faltaron en el siglo XIX sabios que pretendieron fundamentar sobre bases evolucionistas su aspiración a reducir los fenómenos de la expresión –gestos mímicos, movimientos patológicos– a tipologías tan precisas como

263 E. H. Gombrich, 1966a, pp. 119-120. *Id.*, 1970, pp. 307-324.
264 P. Mantegazza, 1885, pp. 67-87.

jerarquizadas. La «ciencia de la expresión» se encuentra en el límite incierto entre la psicología y los códigos sociales, la fisiología y los prejuicios raciales. Nos habla de un sector en movimiento, experimental e interdisciplinar por naturaleza. En su centro emergen algunas obras monumentales, como las de Wilhelm Wundt o Ludwig Klages[265]. Pero es bien sabido que esta psicología y esta antropología terminaron por constituir el instrumento por excelencia de planteamientos policiales –como el célebre de Lombroso– y, más tarde, de las teorías raciales que florecieron en Alemania mucho antes de su puesta en práctica por los nazis.

Warburg sufrió directamente todo lo que él llamaba el *Monstrum* de la condición humana. Sufrió sus propios «monstruos psíquicos»; sufrió seísmos de la historia, y en especial el antisemitismo, ese «monstruo» por excelencia de la cultura occidental[266]. Defendió, sin descanso y sin esperanza, la sabiduría –la *sofrosine* de los antiguos griegos– contra todos los irracionalismos. Pero, como Freud o Benjamin, no pudo hacer otra cosa que reconocer y querer comprender el imperio de los monstruos sobre la razón misma. El *Homo sapiens*, lo sabemos bien, es un lobo –es decir, un animal– para el hombre. Y los documentos de la cultura son otros tantos archivos en los que las huellas del pensamiento se entremezclan con las huellas de la barbarie.

La expresión de las emociones en el hombre y los animales no fue, en absoluto, para Warburg, el instrumento de una teoría de la «selección natural» o de un «progreso» de los gestos desde sus estadios más toscos hasta su perfecta expresión civilizada. Muy al contrario, la obra de Darwin permitía pensar la *regresión* en las imágenes de la más elevada cultura (es decir, de la cultura antigua y renacentista). Las «fórmulas patéticas» del *Laocoonte* no eran vistas, pues, desde el ángulo winckelmanniano de una supuesta armonía, punto final de un proceso de evolución espiritual, sino desde el ángulo de la *supervivencia de lo primitivo*: es decir, de un conflicto entre la naturaleza y la cultura, o, más exactamente, entre *manifestaciones* pulsionales y *fórmulas* simbólicas. Los gestos del *Laocoonte* constituyen el «dinamograma» –sublime– de un residuo simbolizado de reacciones corporales primitivas. Tal es la intuición general que Darwin venía a plantear en el momento preciso en que se formaba, en el pensamiento de Warburg, la noción de *Pathosformel*.

265 W. Wundt, 1900, 1908 y 1910. L. Klages, 1923.

266 Cfr. H. Liebschütz, 1971, pp. 225-236. C. Schoell-Glass, 1998a. *Id.*, 1998b, pp. 107-128. *Id.*, 1999, pp. 218-230.

Insistamos en un punto, el punto de partida del propio Darwin: no es en *La expresión de las emociones* donde el antropólogo y el historiador del arte podrán encontrar un diccionario iconográfico de los gestos humanos, reales o representados. «Se ha escrito mucho sobre la expresión y más todavía sobre la fisiognomía, es decir, sobre el arte de conocer el carácter a través del estado habitual de los rasgos», escribe Darwin en la introducción de su libro. «De este último tema no me ocuparé aquí» *(with this latter subject I am not here concerned)*[267]. Estamos lejos, por tanto, del «vocabulario» de la lengua de los gestos o de la «legibilidad» de las expresiones faciales a que aspiraban Le Brun, Camper o Lavater. Lo que Warburg encuentra en Darwin no es, en absoluto, una respuesta nueva, supuestamente científica, a las viejas cuestiones académicas de las «reglas para la expresión de las pasiones».

¿Qué es lo que encuentra, entonces? Mucho menos y mucho más que eso. La prudencia epistemológica de Darwin le llevó, ante todo, a renunciar a las reglas generales: de entrada, insistió en la «extrema delicadeza y la fugacidad de los movimientos» *(the movements being often etremely slight, and of a fleeting nature)* y en el papel transformador que en ellos juegan sin cesar la «simpatía» y la «imaginación»[268]. Pero su aspiración –más allá de las reglas– era llegar a un principio y una «explicación teórica» *(theoretical explanation)* de esta delicadeza misma[269]. El interés que Warburg pudiera encontrar en este principio teórico puede parecer tanto más misterioso cuanto que Darwin excluye rápidamente de su campo de estudio la representación artística como tal –por los «grandes maestros en pintura y en escultura»– de los movimientos expresivos:

> «Había esperado hallar un poderoso auxilio en los grandes maestros en pintura y en escultura, que tan atentos observadores son. En consecuencia, he estudiado las fotografías y los grabados de muchas obras bien conocidas; pero, salvo algunas excepciones, no he encontrado en ello nada de provecho. La razón reside, sin duda, en que en las obras de arte la belleza es el objetivo principal; ahora bien, la violenta contracción de los músculos de la cara es incomptible con belleza *(destroy beauty)*»[270].

Lo que Warburg encuentra en los gatos erizados, los rictus simiescos, los llantos de niños o los terrores de alienados que analiza Darwin a todo lo

267 C. Darwin, 1872, p. 1 (trad., p. 1).
268 *Ibid.*, p. 12 (trad., p. 13).
269 *Ibid.*, p. 18 (trad., p. 19).
270 *Ibid.*, p. 14 (trad., p. 15).

largo de su obra es un verdadero *principio dialéctico del gesto expresivo*. ¿Por qué dialéctico (ese vocabulario no es, desde luego, darwiniano)? Porque logra unir, en la actualidad del movimiento patético, tres tipos de procesos que forman paradojas. Son expuestos por Darwin en el primer capítulo de su libro, bajo el título de «Principios generales de la expresión» (*General Principles of Expression*). Los resumiré en un orden ligeramente distinto a aquel en que fueron presentados –algo que hay que aclarar tratándose aquí de su uso warburgiano más que de su campo de aplicación intrínseco–.

La *impronta* proporciona un primer principio fundamental: Darwin la califica como una «acción directa (*direct action*) del sistema nervioso» sobre los gestos corporales, siendo los constituyentes de esta acción «completamente independientes de la voluntad y, hasta cierto punto, del hábito» (*independently from the first of the will, and independently to a certain extent of habit*)[271]. Tenemos ahí las premisas fisiológicas de un principio de la *memoria inconsciente* que comanda los actos expresivos humanos.

El *desplazamiento* proporciona un segundo principio: la memoria inconsciente y el hábito son tan poderosos que la «utilidad» biológica del acto expresivo pasa a menudo a un segundo plano. Es entonces la *asociación* la que determina toda la gestualidad de los movimientos afectivos. «Cada vez que el mismo estado de espíritu se reproduce, aunque sea en un grado débil, la fuerza del hábito y de la asociación (*the force of habit and association*) tiende a dar nacimiento a los mismos actos, incluso cuando no pueden ser de utilidad alguna»[272].

La *antítesis* designa con exactitud el tercer principio (*principle of antithesis*): sugiere una capacidad *reversiva* del proceso de asociación, del que acentúa la «inutilidad» fisiológica pero también la propia capacidad expresiva en cuanto que paradójicamente *intensificada*. «Algunos estados de espíritu implican ciertos actos habituales, que son útiles, como establece nuestro primer principio; después, cuando se produce un estado de espíritu directamente inverso, se tiende de modo fuerte e involuntario a ejecutar movimientos absolutamente opuestos, por inútiles que sean; en algunos casos estos movimientos son muy expresivos (*highly expressive*)»[273].

Es interesante señalar que, al término de sus largos análisis, Darwin llega a dos conclusiones que hay que pensar conjuntamente. Por un lado, enuncia la necesidad biológica de la expresión:

271 *Ibid.*, p. 29 (trad., p. 30).
272 *Ibid.*, p. 28 (trad., p. 29).
273 *Ibid.*, p. 28 (trad., pp. 29-30).

«Todo acto, cualquiera que sea su naturaleza, que acompañe constantemente a un determinado estado de espíritu, se convierte inmediatamente en expresivo. Es el caso, por ejemplo, de la agitación del rabo en el perro, el alzarse de hombros en el hombre, el erizamiento de los pelos, la secreción del sudor, las modificaciones de la circulación capilar, la dificultad de la respiración o la producción de sonidos diversos por el órgano de la voz o por otros mecanismos. Hasta los insectos expresan con sus zumbidos la cólera, el terror, los celos y el amor. En el hombre, los órganos respiratorios juegan un papel capital en la expresión, no sólo por su acción directa sino también y en mucha mayor medida de modo indirecto»[274].

Esta necesidad es hereditaria y da a Darwin la certeza de que el gesto humano, en las sociedades más complejas, porta la huella de una primitividad que ha sobrevivido en sus formas más fundamentales. Así, «podemos creer que, desde los tiempos más remotos, el terror fue expresado de una manera casi idéntica a la que conocemos todavía hoy en el hombre, es decir, mediante el temblor, los cabellos erizados, el sudor frío, la palidez, los ojos desmesuradamente abiertos, el relajamiento de un gran número de músculos y la tendencia que experimenta el cuerpo a encogerse o quedar inmóvil»[275].

Por otro lado, Darwin reconoce la *inutilidad* biológica de la mayor parte de los gestos expresivos: en un principio «útiles para el cumplimiento de un deseo o el alivio de una sensación penosa, si se repiten frecuentemente terminan por hacerse tan habituales que se reproducen cada vez que aparecen este deseo o esta sensación, incluso en un grado muy débil, y cuando su utilidad es nula o discutible *(whether or not of any service)*»[276]. En resumen, la memoria inconsciente, que perenniza y actualiza la primitividad de los movimientos expresivos, los separa –a través de los procesos de asociación y de antítesis– de su necesidad inmediata: los transforma, dirá Warburg, en *fórmulas* manipulables en todos los ámbitos de la cultura.

Darwin, por lo demás, no puede resistir la tentación de terminar su libro con un pasaje de Shakespeare[277], lo mismo que, antes que él, Duchenne de Boulogne –varias veces citado en *La expresión de las emociones*– no había podido terminar su *Mecanismo de la fisonomía humana* sin una «parte estética» en la que los sujetos de experiencias fisiológicas se convertían en instrumentos para

274 *Ibid.*, pp. 349-350 (trad., pp. 379-380).
275 *Ibid.*, pp. 360-361 (trad., pp. 392-393).
276 *Ibid.*, p. 347 (trad., p. 377).
277 *Ibid.*, p. 365 (trad., pp. 397-398).



42. G.-B. Duchenne de Boulogne, *Movimientos expresivos de las cejas y de la frente*, 1852-1856. Fotografías. De *Mécanisme de la physionomie humaine*, París, 1862, lám. VII (detalle).

una comparación del gesto «natural» con la actitud pasional de Lady Macbeth o... de Laocoonte mismo[278] (*fig. 42*). Pero ¿por qué este recurso -este retorno- a la imagen y al arte? Sin duda porque Darwin plantea, en un momento dado, la *imitación* misma como un principio fundamental en el cual, incluso entre los animales, la «necesidad» natural iría al encuentro de la construcción social o de la arbitrariedad cultural:

> «Es seguro que existe en el hombre, independientemente de la voluntad consciente (*independtly of the conscious will*), una fuerte tendencia a la imitación (*a strong tendency to imitation*). Se la constata en un grado extraordinario en ciertas

278 G.-B. Duchenne de Boulogne, 1862, pp. 109-125 (Laocoonte) y 169-188 (Lady Macbeth).

afecciones cerebrales, en especial en el inicio del reblandecimiento inflamatorio del cerebro; es lo que se llama el *síntoma del eco*. Los enfermos tocados por estas afecciones imitan, sin comprenderlos, los gestos más absurdos ejecutados en su presencia y repiten cada palabra que se pronuncia junto a ellos, incluso en una lengua extranjera. Esta tendencia se encuentra también entre los animales: el chacal y el lobo han aprendido a imitar el ladrido del perro bajo la influencia de la domesticación. ¿Cómo se ha producido el propio ladrido del perro, que expresa a la vez emociones y deseos diferentes y que es muy notable en el sentido de que no ha sido adquirido sino después de que este animal vive en estado doméstico y no menos destacable por su transmisión hereditaria en grados desiguales en las diferentes razas? Lo ignoramos, pero ¿acaso no nos está permitido suponer que la imitación haya tenido algo que ver en la adquisición de esta facultad, y acaso no nos ofrece una explicación de ello la larga y estrecha familiaridad del perro con un animal tan locuaz como el hombre?»[279].

Es así como los tres principios darwinianos de la expresión —con el campo que abren espontáneamente del lado del símbolo y de la imitación— pudieron ser constitutivos de la elaboración warburgiana de la *Pathosformel*. El principio de *impronta* o de memoria inconsciente volvemos a encontrarlo en Warburg en todo un profuso vocabulario de la *Prägung* y de la *Engramm*: lo que sobrevive de la Antigüedad en Botticelli es una «animación» —gestos, drapeados, cabello— cuyo poder de inscripción o de «impacto» *(Prägung)* en la materia del tiempo hay que imaginar[280]. Si las fórmulas de pathos puestas en práctica por Mantegna y Durero son tan «arqueológicamente fieles», ello no quiere decir tan sólo que ambos artistas copiaran bien sus modelos antiguos, sino también que el hombre moderno, lo quiera o no, se confronta «energéticamente» con el mundo por medio de «improntas expresivas» *(Ausdrucksprägungen)* que, aunque estuviesen enterradas, no han desaparecido nunca de su basamento cultural ni de su «memoria colectiva»[281].

Ésa es la razón de que, en 1929, el proyecto de *Mnemosyne* fuese introducido por Warburg desde este punto de vista de la impronta, del «engrama» y de la memoria inconsciente de lo dionisíaco:

279 C. Darwin, 1872, pp. 355-356 (trad., pp. 386-387).
280 Cfr. A. Warburg, 1893, p. 13 (trad., p. 49).
281 Id., 1906, p. 126 (trad., p. 162). Cfr. *id.*, 1928-1929, p. 140 (nota no fechada): «Energetische Auseinandersetzung / mit der Welt im Spiegel / antikisierender Ausdrucksprägung».

«Es en la región de los trances orgiásticos donde hay que buscar la impronta (*Prägewerk*) que ha impreso en la memoria las formas expresivas (*Ausdruckformen*) de las emociones más profundas, en cuanto que pueden traducirse gestualmente, con una intensidad tal que estos engramas de una experiencia apasionada sobreviven como patrimonio hereditario grabado en la memoria (*diese Engramme leidenschaftliceher Erfahrung überleben als gedächtnisbewahrtes Erbgut*) y determinan de manera ejemplar los contornos que encuentra la mano del artista cuando los valores supremos del lenguaje gestual tratan de adquirir forma y salir a la luz por medio de la creación artística»[282].

Warburg jamás sistematizó –y menos aquí– semejantes hipótesis sobre la memoria inconsciente. Cada préstamo conceptual era una trampa: los esbozos de solución presentan siempre riesgos colaterales. Así, el modelo darwiniano del acto reflejo (la impronta como «acción directa del sistema nervioso») no podía explicar hasta el final los procesos culturales de las sedimentaciones simbólicas propias del *Nachleben*. Ésa es la razón por la que Warburg se volvió, en un momento dado, a las hipótesis de Ewald Hering sobre la memoria como «función general de la materia organizada», hipótesis que fueron utilizadas por Samuel Butler contra el propio darwinismo y prolongadas por Richard Semon justamente a través de una noción del «engrama de energía»[283].

Según Richard Semon, la materia orgánica estaría dotada de una propiedad muy especial: todo acto, toda transformación energética que ésta sufre, deja una impronta. Semon la llama *Engramm* o «imagen-recuerdo» (*Erinnerungsbild*). Cuando mueren las sensaciones o las «excitaciones» originales (*Verschwinden der Originalerregungen*), sobreviven los engramas de estas sensaciones (*Zurückbleiben der Engramme*), que desempeñarán, discreta o activamente, su papel de sustituto en el destino ulterior del organismo[284].

Hay en ello un modo extraño –y muy interesante a ojos de Warburg– de acercar el pensamiento biológico a un punto de vista psíquico sobre el tiempo como energía de memoria. La *engrafía* de las «excitaciones originales» implica, pues, en el proceso memorizador, una *latencia operativa* que espera su momento hasta que aparece la oportunidad de un «retorno parcial de la situación energética» originaria, lo que Semon llamará un momento de *ecforia*. He ahí, pues, un modelo de *supervivencia energética* capaz

282 *Id.*, 1929b, p. 171 (trad., pp. 39-40).
283 E. Hering, 1870. S. Butler, 1880. R. W. Semon, 1904.
284 R. W. Semon, 1909, pp. 137-143.

de responder, aunque sólo sea parcialmente, a algunas exigencias que planteaban, en el campo cultural de las imágenes, las nociones warburgianas de *Nachleben* y *Pathosformel*.

Señalemos de entrada lo que de heurístico tienen tales préstamos: no significan, en absoluto, la adhesión a un dogma biológico particular. Se codean, por otro lado, en Warburg, con referencias a la «impronta formal» que Anton Springer reconocía en la filosofía hegeliana de la historia, la «filosofía del inconsciente» según Eduard von Hartmann o la «paleontología del espíritu» según Tito Vignoli, por no hablar de la omnipresente morfología goetheana –esa teoría de la memoria de las formas– y de la concepción romántica de la historicidad en Thomas Carlyle[285].

Pero volvamos a Darwin. El principio del *desplazamiento* enunciado en *La expresión de las emociones* se corresponde con las intuiciones del primer Warburg cuando trataba de definir, en 1893, el modo de supervivencia de las fórmulas antiguas del pathos en los «accesorios animados» –vestimenta, cabelleras– de esos personajes tan extrañamente impasibles y «desafectados» de Botticelli[286]. El desplazamiento designa bien la eficaz ley figural de los cuadros del maestro florentino: todo el «movimiento pasional del alma» *(leidenschaftliche Seelenbewegung)* o «causa interior» pasa por un «accesorio exterior animado» *(äusserlich bewetges Beiwerk)*, como si una energía inconsciente –Warburg habla de «elementos desprovistos de voluntad»– buscara lo subjetivo de su impronta en el material, tan «indiferente» pero tan plástico, de drapeados o cabellos[287] (*fig. 43*).

Estamos en las antípodas de cualquier fisiognomía en el sentido habitual del término. El reconocimiento por parte de Warburg del *desplazamiento expresivo* –lo que llamará, en 1914, un «desplazamiento de acento en el lenguaje físico de los gestos»[288]– desplaza, de hecho, todo el saber sobre la expresión y los movimientos corporales representados en las artes visuales. Porque no es una cosa lo que se desplaza, sino la propia capacidad de moverse. Comenzamos entonces a comprender en qué medida las formas corporales del tiempo superviviente advienen no solamente en *contra-tiempos* sino también en *contra-movimientos*: en contra-efectuaciones, en movimientos-síntomas. A menudo es mediante un movimiento *desplazado* –en todos los sentidos del término– como se obtiene la intensidad: surge por

285 Cfr. A. Springer, 1848, p. 9. E. von Hartmann, 1869-1871, I, pp. 80-87 y 410-439. T. Vignoli, 1895, pp. 315-338.
286 A. Warburg, 1893, p. 13 (trad., p. 49).
287 *Ibid.*, pp. 62-63 (trad., pp. 90-91).
288 *Id.*, 1914, pp. 173-176 (trad., p. 230).



43. Sandro Botticelli, *El Nacimiento de Venus*, h. 1484-1486 (detalle). Temple sobre lienzo. Florencia, Museo de los Uffizi. Foto G.D.-H.

sorpresa, donde no se la espera, en el *parergon* del cuerpo (drapeados, cabello) o de la representación misma (ornamentos o elementos arquitectónicos, como los ornamentos del sepulcro de Sassetti o la famosa escalera *in abisso* de Ghirlandaio en Santa Trinità).

Un desplazamiento radical, por tanto. Siempre se podrán buscar –y encontrar– nuevas fuentes para la *Pathosformel* warburgiana: ¿acaso no había empleado ya Alfred von Reumont la expresión «accesorio en movimiento»[289]? ¿No había insistido ya Jacob Burckhardt en el papel, alternativamente solemne y dinámico, del drapeado en el Renacimiento[290]? ¿Y no había elogiado ya el propio Nietzsche las tragedias de Esquilo por haber «aportado el libre drapeado del alma»[291]? Pero ello no impide que nadie haya comprendido con tanta profundidad como Warburg, antes o después de él, la eficacia sintomática mediante la cual *un desplazamiento produce intensidad*. De todos sus contemporáneos, sólo Freud –como tendremos ocasión de verificar detalladamente– sabría producir análisis tales en el campo de las formaciones del inconsciente, sueños, fantasmas o síntomas. Ello equivale a decir que Warburg lindaba ya con el funcionamiento mismo de un «inconsciente de las formas».

¿Cómo sorprenderse, entonces, de la importancia no menos capital que concede Warburg al tercer fenómeno reconocido por Darwin como un «principio general de la expresión», a saber, la *antítesis*? Adaptado a la *Pathosformel*, el principio de la antítesis se manifiesta en procesos que Warburg denominó «inversión de sentido» *(Bedeutungsinversion)* o «inversión energética» *(energetische Inversion)*. No hay fórmula patética sin polaridad y sin «tensión energética» *(energetische Spannung)*, pero la plasticidad de las formas y de las fuerzas, en el tiempo de sus supervivencias, reside precisamente en una capacidad para convertir o invertir las tensiones vehiculadas por los dinamogramas: una polaridad puede ser llevada a su «grado máximo de tensión» o bien encontrarse, en ciertas circunstancias, «despolarizada»: su valor «pasivo» puede devenir «activo», etc[292].

289 A. von Reumont, 1883, II, p. 161.

290 J. Burckhardt, 1855, II, p. 540. Cfr. E. H. Gombrich, 1970, p. 179, que cita (sin referencia) la siguiente frase de Burckhardt: «Allá donde el pathos ha llegado a aparecer, ello debe ocurrir bajo una forma antigua».

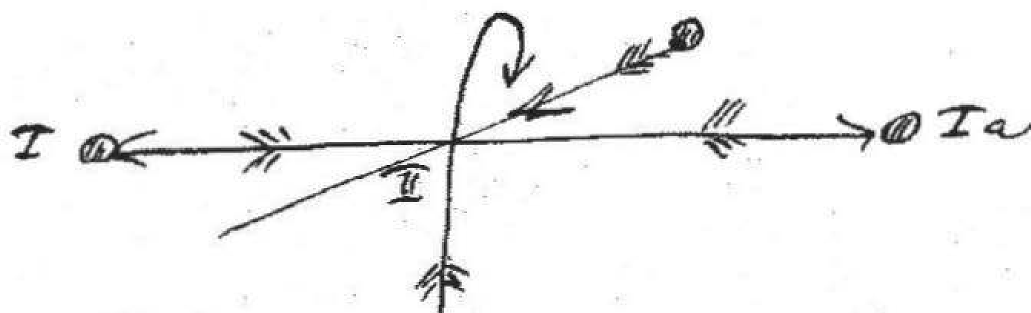
291 F. Nietzsche, 1869-1872, p. 163 (fragmento I, 13).

292 A. Warburg, 1927a, p. 76 (nota fechada el 7 de mayo de 1927). *Id.*, 1928a, p. 13 (nota datada en 1928). *Id.*, 1928-1929, pp. 118-129 (notas fechadas entre el 22 de enero y el 15 de abril de 1929) y 121 (nota fechada el 15 de enero de 1929).



44. Aby Warburg, *Lamentación*. Detalle de un panel de las *Urworte der pathetischen Gebärdensprache*, 1927 (exposición celebrada en la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* de Hamburgo). Foto The Warburg Institute.

En suma, la fórmula de pathos tiene de paradójico –y de común con una formación del inconsciente, en el sentido freudiano del término– el que su vocación de *intensificar el afecto* en la forma va a la par con una especie de *insensibilidad a la contradicción*: le es siempre posible abandonar una signifi-



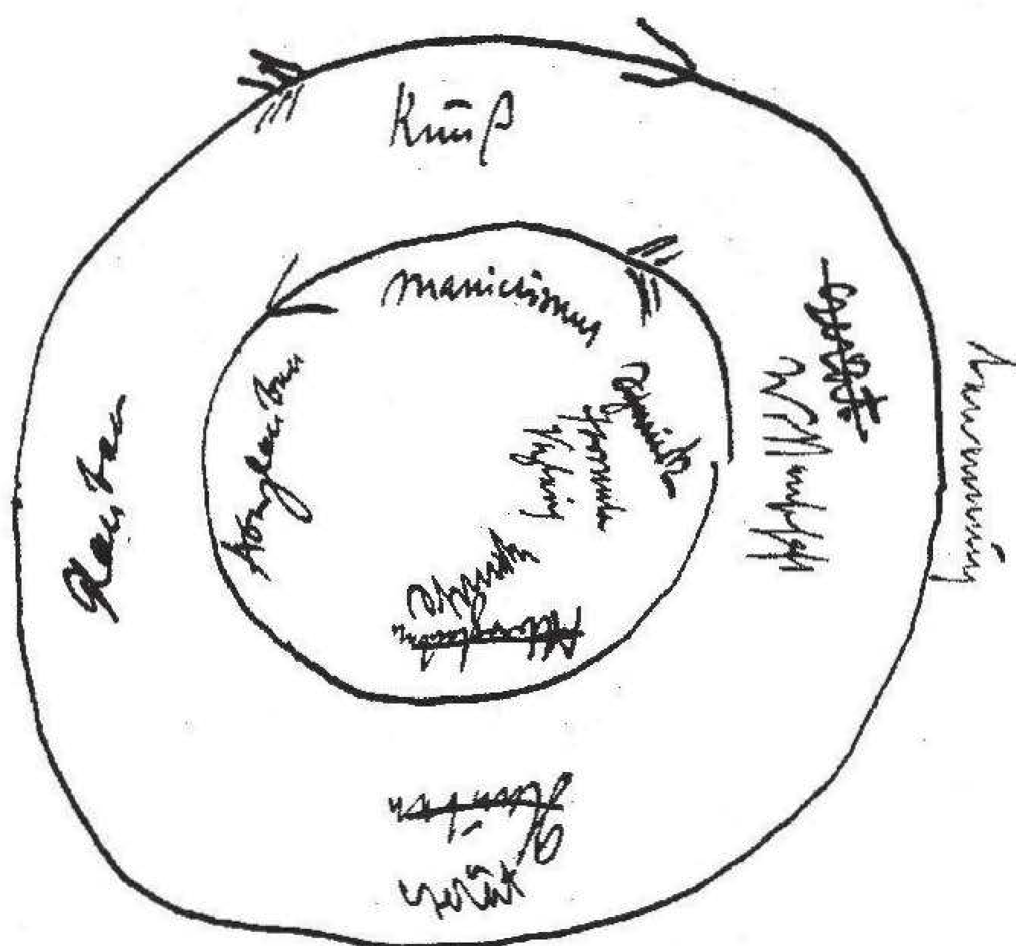
45. Aby Warburg, *Esquema dinámico de los «grados del ornamento»*, 1890. Dibujo a tinta tomado de los *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*, I, p. 106. Londres, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

cación para pasar a la significación antitética. Así, la ménade pagana podrá convertirse en un ángel de la anunciación, como en Agostino di Duccio (*fig.* 18). Así, la herida de un suplicio podrá convertirse en milagro de curación, como en Donatello en el altar del Santo. Así, el gesto de terror en una figura antigua del grupo de las *Nióbides* podrá devenir gesto de heroísmo victorioso en el David de Andrea del Castagno[293] (*fig.* 44).

¿Comprendemos ya por qué el pensamiento warburgiano de las imágenes estuvo hasta tal punto investido de un vocabulario de la «oscilación» (*Schwingung*), del «compromiso» (*Vergleich*) y de la «ambivalencia» (*Ambivalenz*)? Warburg, en sus obras de juventud, buscaba una formulación sintética para estas paradojas múltiples: multiplicó los esquemas oscilatorios (*figs.* 23-25) y los esquemas de «inversión dinámica»[294] (*figs.* 45-46). Después se aplicó a un pensamiento dialéctico de las tensiones irresueltas: sístole y diástole, *ethos* y *pathos*, apolíneo y dionisíaco, olímpico y demoníaco... Y finalmente habló de la cultura en el espejo oscuro de su propia experiencia psicopatológica: corte esquizoide o vaivén maníaco-depresivo[295]. Había

293 Este último ejemplo requiere una precisión: se ha planteado la objeción de que el *David* de Andrea del Castagno no había tenido como fuente al *Pedagogo* del grupo de las *Nióbides* (grupo que no fue descubierto hasta 1583), sino más bien al *Dióscuro* de Monte Cavallo, del que se conocía un bello dibujo de Benozzo Gozzoli. Si se trata de una precisión filológica, es útil y positiva; si se trata de una objeción teórica a la *Pathosformel* warburgiana, es ilusoria y positivista, porque la identificación de la fuente directa no suprime el problema: hay en la «inestabilidad clásica» misma –como decía Warburg– una inversión dinámica del mismo gesto en la víctima (Pedagogo) y en el héroe (Dióscuro). Las objeciones a las que he hecho alusión han sido formuladas por M. Horster, 1980, p. 28, y A. Nesselrath, 1988, pp. 197-198.

294 A. Warburg, 1888-1905, I, p. 106 (dactilografía, p. 45) y II, p. 59 (dactilografía, p. 158).



46. Aby Warburg, Esquema dinámico de las relaciones entre útil, creencia, arte y conocimiento, 1899. Dibujo a tinta tomado de los *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*, II, p. 59. Londres, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

comprendido que en el doble régimen de las imágenes se libra una verdadera psicomaquia. Un debate, un deseo, un combate internos a toda cultura y cuyas *Pathosformeln* sobreviven ante nuestros ojos como otros tantos movimientos fósiles.

295 *Id.*, *Tagebuch*, 3 de abril de 1929 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 303).

COREOGRAFÍA DE LAS INTENSIDADES: LA NINFA, EL DESEO, EL DEBATE

Debate, deseo, combate: todo está mezclado en la *Pathosformel*. Todo actúa de concierto, todo se intercambia y todo se confronta. La intensidad rima con la exuberancia, esa exuberancia trágica a la que Nietzsche llamaba lo dionisíaco. Las imágenes patéticas del primer Renacimiento, las que nos ofrecen con profusión los bajorrelieves de Donatello en Padua en los púlpitos de San Lorenzo en Florencia, evocan esos amasijos de serpientes que Warburg nunca cesó de hallar en su camino (*fig. 76*): cada órgano de estos grandes organismos está animado por una energía propia, cada uno se enrosca en el otro y cada uno contradice al otro en su propia dirección. No se esquematiza, no se sintetiza una aglomeración semejante de cosas independientes y hasta concurrentes, y sin embargo tan íntimamente unidas. Warburg supo desde el principio que sus objetos de estudio formaban, cada uno de ellos, un «organismo enigmático» *(ein rätsehafter Organismus)*[296].

¿Hay una tipología de las fórmulas patéticas? Warburg se planteó esta cuestión. En 1905 abrió un gran cuaderno infolio cuya tapa era de papel amarmolado (torbellinos, espirales, serpientes enroscadas unas en otras). Lo tituló *Schemata Pathosformeln*, queriendo consignar en este registro la tipología en cuestión. Dibujó con lápiz algunas imágenes –como las alegorías de Giotto en Padua– y las repasó cuidadosamente con tinta. Dibujó, como

296 A. Warburg, 1902a, p. 74 (trad., p. 110).

47. Aby Warburg, *Cuadro de las «fórmulas de pathos».* Tinta y lápiz, en *Schemata Pathosformeln*, 1905-1911. Londres, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

acostumbraba, esquemas arborescentes, genealogías hipotéticas, parejas de oposiciones que iban proliferando. Dispuso sobre las páginas dobles grandes espacios tabulares, con filas y columnas: en ellos podemos recorrer listas

de «grados mímicos» tales como «carrera», «danza», «persecución», «rapto» o «violación», «combate», «victoria», «triunfo», «muerte», «lamentación» y «resurrección» *(Lauf, Tanz, Verfolgung, Raub, Kampf, Sieg, Triumph, Tod, Klage, Auferstehung)*. Pero la mayor parte de las casillas quedaron vacías: el proyecto era, sin duda, desesperado (*fig. 47*). Se cierra, pues, el gran cuaderno: torbellinos, espirales y serpientes enroscadas unas en otras[297] (*fig. 48*).

Fracaso de los esquemas, por tanto. Veinte años más tarde, los *Schemata Pathosformeln*, que se habían quedado en estado de proyecto, dejarán paso al atlas *Mnemosyne*, ese montaje no esquemático, constantemente trabajado, nunca fijo, de un corpus de imágenes ya considerable y, en rigor, infinito. La iconografía puede organizarse en motivos y hasta en tipos, pero las fórmulas de pathos definen un campo que Warburg pensaba como rigurosamente *transiconográfico*. ¿Cómo explicar, entonces, la operación que une los tres «principios de la expresión» adaptados de la biología darwiniana? Y, puesto que se trata de antropología cultural, ¿cómo –más allá de Darwin– encontrar los paradigmas pertinentes para pensar la *intensidad de las formas simbólicas*?

Warburg recurrió en primer lugar a un paradigma *lingüístico*: un modo de interrogar el estatus de la «fórmula» en la expresión *Pathosformel*. Cuando enunció en 1893 su proyecto de estudiar, en Botticelli, la «fuerza formadora del estilo» *(stilbildende Macht)* a través de los procesos de «amplificación del movimiento» *(gesteigerte Bewegung)*[298], su uso del adjetivo *gesteigert* no es casual: designa con claridad la intensificación o la amplificación en general, pero también, de manera más específica, el uso gramatical del comparativo. Así, pues, la analogía lingüística está ahí desde el principio. En sus manuscritos Warburg no dejará nunca de manejar los niveles de intensificación que llama, precisamente, *comparativ* y *superlativ*[299]. Y lo que le interesa en primer lugar en las representaciones de *La muerte de Orfeo* por Mantegna y Durero (*figs. 3 y 28*) es la exhumación, como él dice, de muy antiguos «superlativos del lenguaje gestual» *(Superlative des Gebärdsprache)*[300].

Es bien conocido el papel que jugaron en esta concepción las teorías lingüísticas de Hermann Osthoff sobre los caracteres formales de los supletivos en las lenguas indoeuropeas; la intensificación requiere, decía

296 A. Warburg, 1902a, p. 74 (trad., p. 110).
297 *Id.*, 1905-1911.
298 *Id.*, 1893, p. 13 (trad., p. 49).
299 Id., 1906-1907, p. 9. Id., 1927a, p. 40 (nota fechada el 26 de mayo de 1927), etc.
300 *Id.*, 1906, p. 130 (trad., p. 165, modificada).



48. Aby Warburg, *Schemata Pathosformeln*, 1905-1911 (cubierta del manuscrito). Cuaderno in-folio. Londres, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

Osthoff, un *cambio de raíz*, un desplazamiento radical: *melior* no tiene la misma raíz que *bonus* y *optimus* desplaza todavía más las cosas[301]. Es algo que Warburg expresará en los siguientes términos:

301 H. Osthoff, 1899, pp. 20-31.

«Ya desde 1905 el autor [Warburg se refiere a sí mismo] se había visto auxiliado en sus tentativas por la lectura del libro de Osthoff sobre la función supletiva en la lengua indo-germánica; en él se demostraba, en resumen, que ciertos adjetivos o ciertos verbos pueden, en sus formas comparativas o conjugadas, sufrir un cambio de radical sin que la idea de la identidad energética de la cualidad o de la acción expresadas se vea perjudicada por ello; al contrario, aunque la identidad formal del vocablo de base haya desaparecido de hecho, la introducción del elemento ajeno no hace sino intensificar la significación primitiva *(sondern dass der Eintritt eines fremdstämmigen Ausdrucks eine Intensifikation der ursprünglichen Bedeutung bewirkt)*. Encontramos, mutatis mutandis, un proceso análogo en el ámbito de la lengua gestual que estructura las obras de arte *(die kunstgestaltende Gebärdensprache)*, cuando vemos, por ejemplo, cómo una ménade griega aparece bajo los rasgos de la Salomé danzante de la Biblia, o cuando Ghirlandaio, para representar a una criada que trae un cesto de frutas *[fig. 67]*, toma en préstamo deliberadamente el gesto de una Victoria representada sobre un arco de triunfo romano»[302].

Es, en suma, la *extrañeza* la que asume aquí el poder de intensificar un gesto presente volcándolo en el tiempo fantasmático de las supervivencias. Es la extrañeza la que, en la colisión anacrónica del Ahora (la criada) y el Antaño (la Victoria), abre al estilo su futuro mismo, su capacidad de cambiar y de reformarse enteramente –como Warburg enuncia a veces con el término de *Umstilisierung*, «reanudación» o «recuperación de estilo»–.

Tal es, tanto en la lengua como en los cuerpos y en las imágenes, el poder de las supervivencias: toda transformación, según Warburg –toda protensión hacia el futuro, todo descubrimiento intenso, toda novedad radical–, pasa por la revisión de las «palabras originarias» *(Urworte)*. Ésa es la razón de que el proyecto último de Warburg, el proyecto de *Mnemosyne*, se presentara finalmente a sus ojos como una investigación, a través de las supervivencias, metamorfosis y sedimentaciones, del tiempo perdido y de la fantasmal «dinámica» propia de ciertas «palabras originarias de la lengua gestual de las pasiones» *(Urworte leidenschaftlicher gebärdensprachlicher [Dynamik])*[303]. Lo mismo que las «palabras originarias» de Karl Abel –de las que Freud tomó en 1910 su famoso argumento sobre el «sentido opuesto» *(Gegen-*

302 A. Warburg, 1929b, p. 171 (trad., p. 39). Sobre el uso por parte de Warburg de las teorías lingüísticas de Osthoff, cfr. F. Saxl, 1932, p. 23 (trad., p. 141). O. Calabrese, 1984, pp. 109-120. S. Caliandro, 1997, pp. 91-93.

303 A. Warburg, 1928a, p. 32 (nota datada en 1928).

sinn)[304]–, las *Urworte* de Warburg son materiales plásticos abocados a improntas sucesivas, desplazamientos incesantes e inversiones antitéticas.

Sería, pues, un gran error buscar en la antropología warburgiana una descripción de los «orígenes» entendidos como «fuentes» puras de sus destinos ulteriores. Las «palabras originarias» no existen sino como *supervivientes*, es decir, impuras, enmascaradas, contaminadas, transformadas y hasta antitéticamente invertidas (*fig.* 44). Pasan como un soplo de extrañamiento temporal en las imágenes del Renacimiento, pero en absoluto pueden ser aisladas en su «estado de naturaleza», ni siquiera en los sarcófagos antiguos. En sentido estricto, ese estado de naturaleza no ha existido jamás como tal.

Del mismo modo, sería un gran error buscar en este paradigma lingüístico una reducción «iconológica» de las imágenes a las palabras. No hay operaciones reductoras –o reductivas– en Warburg: su pasión filológica, su deuda para con Hermann Usener, su admiración por la paleografía de Ludwig Traube, su amistad con André Jolles o Ernst Robert Curtius (que dedicó a Warburg su monumental *Literatura europea y Edad media latina* y que después utilizó la noción de *Pathosformel* en el campo literario)... todo ello indica, ciertamente, una afinidad profunda de campos de estudio, pero en ningún caso una asimilación del estudio de las imágenes al de las palabras[305]. En 1902 Warburg escribía que su búsqueda de las «fuentes» no pretendía explicar las obras de arte a través de textos sino más bien «reconstruir el lazo de connaturalidad [antropológica], de coalescencia natural, entre la palabra y la imagen» *(die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild)*[306].

Esta connaturalidad está inscrita tanto en la historia de los cuerpos como en la de las palabras: la erótica botticelliana –pensemos en la ronda tan ligera y elaborada de los personajes mitológicos de la *Primavera*– no responde sólo a sus «fuentes» literarias, por ejemplo, a todo lo que se puede leer en Poliziano, sino que se ve también *afectada corporalmente* por «ritmos originarios» que modulan ya la superficie de los sarcófagos antiguos (*fig.* 49). Warburg comprendió, mucho antes que Salomon Reinach y que Mar-

304 S. Freud, 1910, pp. 47-60.
305 Cfr. E. R. Curtius, 1947, pp. 5 (dedicatoria a Warburg), 81 («el Buen Dios está en los detalles»), 145-146 (Botticelli y los autores antiguos), etc. *Íd.*, 1950, pp. 257-263. Sobre las relaciones entre Warburg y Curtius –en quien la *pathosformel* tiende al *topos*–, cfr. M. Warnke, 1980b, pp. 61-68. D. Wuttke, 1986, pp. 627-635. Sobre las relaciones entre Warburg y Jolles, cfr. A. Bodar, 1991, pp. 5-18.
306 A. Warburg, 1902a, pp. 69-70 (trad., p. 106, modificada).

cel Mauss[307], la necesidad de una antropología histórica de los gestos que no estuviera prisionera de las fisiognomías naturalistas o positivistas del siglo XIX sino que, por el contrario, fuera capaz de examinar la *constitución técnica y simbólica de los gestos corporales* en una cultura dada.

De ahí la importancia de un segundo paradigma que llamaré *coreográfico* y que tiene como misión interrogar más radicalmente el estatus de la «fórmula» en cuanto que da existencia a un «pathos», es decir, a una implicación física y afectiva del cuerpo humano. Se podría plantear la hipótesis de que las «técnicas del cuerpo» —saludos, danzas, reglas del combate, deportes, actitudes de reposo, posiciones sexuales— ofrecen una articulación privilegiada para esta «connaturalidad entre la palabra y la imagen» que buscaba Warburg. Entre las *Stanze* de Poliziano y *El Nacimiento de Venus* de Botticelli el historiador no debe contentarse, por tanto, con una simple relación entre la «fuente literaria» y su «resultado» artístico, sino que debe tomar en consideración todo un espesor antropológico en el que las reglas sociales de la seducción amorosa se codean con las maneras florentinas de danzar el *ballo in due* o, mejor, la *bassa danza* titulada «Venus».

¿Qué hace, en *El Nacimiento de Venus*, la Hora (o la Gracia) con su ropa al viento y su gran capa movida? Un iconógrafo atento a la *storia* dirá que acoge a Venus en la orilla y la tiende una vestidura para cubrir su desnudez. Warburg dirá, además, que danza a la derecha del cuadro. ¿Qué hacen Céfiro y Cloris (o Aura)? Warburg dirá que, además de ser el origen de una brisa que empuja a la concha de Venus hacia la orilla, danzan enlazados, aunque sea en el aire. ¿Qué hace la propia Venus? Danza inmóvil ante nosotros, es decir, hace de su simple pose una coreografía del cuerpo expuesto. ¿Qué hacen los personajes de la *Primavera*? Todos danzan. ¿Qué hacen las sirvientes de Ghirlandaio en el ciclo de Santa Maria Novella, aparte de verter agua en un cántaro o traer una bandeja de frutas? Danzan también, centrales en la dinámica de la imagen, en cuanto que pasan, y marginales en la distribución de los personajes en el tema iconográfico.

Era a esas cosas a las que Warburg prestaba atención: ya se tratase de Botticelli (en 1893) o de Ghirlandaio (en 1902), pero también de Leonardo y de Agostino di Duccio, Mantegna o Durero, constantemente resurgía la cuestión del *gesto intensificado*, sobre todo cuando el paso deviene danza. Ya Nietzsche, en su artículo sobre «La visión dionisíaca del mundo», había hablado de la danza como un «lenguaje gestual realzado» *(gesteigerte Gebärds-*

307 S. Reinach, 1924, pp. 64 79. M. Mauss, pp. 363-386.

prache in der Tanzgebärde)[308]: un modo de designar la conversión del gesto natural (andar, pasar, aparecer) en *fórmula plástica* (danzar, revolotear, pavonearse). La noción de *Pathosformel* será elaborada en gran parte para explicar esa intensidad coreográfica que atraviesa toda la pintura del Renacimiento y que, tratándose de gracia femenina –de venustez–, fue resumida por Warburg, además de su denominación conceptual, bajo una suerte de personificación transversal y mítica: *Ninfa*, la ninfa.

Ninfa sería, pues, la heroína impersonal –porque reúne en sí un número considerable de encarnaciones de personajes posibles– de la *Pathosformel* danzante y femenina. Ya en 1895 Warburg pensó dedicarle una monografía tanto más paradójica cuanto que habría sido escrita a dos manos, como fruto de una correspondencia –ficticia– con su amigo André Jolles[309].

Ninfa es, en primer lugar, la heroína de esos «movimientos efímeros del cabello y la vestimenta» *(die transitorischen Bewegungen in Haar und Gewand)* que la pintura renacentista quiso apasionadamente «fijar» *(festzuhalten)* como indicio desplazado del pathos de las imágenes[310]. Es la heroína *aurática* por excelencia: Warburg no sólo asocia iconológicamente a las *nymphae* con las *aurae*, sino que también da a entender que la representación clásica de la belleza femenina (Venus, ninfas) adquiere realmente «vida» bajo la acción, el soplo (aura) de una «causa exterior» *(äussere Veranlassung)*[311]: una extrañeza de atmósfera o de textura (*fig. 43*). Lo que Alberti, una generación antes de Botticelli, había prescrito cuidadosamente en el *De pictura*:

> «Los movimientos de los cabellos, crines, ramas, hojas y vestimentas deleitan expresados en una pintura. Me gusta que los cabellos se muevan en los que llamé siete modos; así, se giran casi formando nudos, hienden el aire imitando las llamas, unos serpentean sobre otras crines, otros crecen a la vez hacia ambas partes. [...] Pero como queremos que los paños sean aptos a los movimientos *(cum pannos motibus aptos esse volumus)*, y como por su naturaleza los paños son pesados y a menudo al caer a tierra se deshacen pronto todos los pliegues, por esto es oportuno poner en un ángulo de la historia la faz del Céfiro o del Austro que sople entre las nubes, que todos los paños se levantarán en sentido contrario. De ello resultará aquella gracia de que los lados de los cuerpos que golpea el viento de tal modo aparecerán desnudos bajo

308 F. Nietzsche, 1870, p. 67.
309 A. Warburg, 1900 (con A. Jolles). Cfr. E. H. Gombrich, 1970, pp. 105-127. A. Bodar, 1991, pp. 5-18. S. Contarini, 1992, pp. 87-93. S. Weigel, 2000, pp. 65-103.
310 A. Warburg, 1893, p. 19 (trad., p. 56).
311 *Ibid.*, pp. 30-31 y 54-63 (trad., pp. 65-66 y 83-91).

este velamento de paños. En los restantes lados los paños movidos por el viento se agitarán de modo adecuado al aire»[312].

Ninfa es, por tanto, la heroína del encuentro moviente-conmovedor: una «causa exterior» suscita algún «movimiento efímero» en los bordes del cuerpo, pero un movimiento también orgánicamente soberano, tan necesario y fatal como transitorio. *Ninfa* se encarna en la mujer-viento, en el Aura, en la diosa Fortuna que Warburg describía como la «estilización de una energía concreta» (*Stilbildung weltzugewandter Energie*)[313]. *Ninfa* se encarna, lo que quiere decir que es tan mujer como diosa: Venus terrestre y Venus celeste, danzarina y Diana, criada y Victoria, Judith castradora y Ángel femenino, como se puede ver sobre todo recorriendo las láminas 46 y 48 del atlas *Mnemosyne*[314] (*figs.* 69-72).

Aérea pero esencialmente encarnada, inaprehensible pero esencialmente táctil. Tal es la bella paradoja de *Ninfa*, cuya puesta en práctica revela muy bien el texto de *De Pictura*: basta, explica Alberti, con hacer que sople un viento sobre una bella figura drapeada. En la parte del cuerpo que recibe el soplo el tejido se aplasta contra la piel, y de este contacto surge algo así como el modelo del cuerpo desnudo. Por el otro lado el tejido se agita y se despliega libremente, casi de manera abstracta, en el aire. Es la magia del drapeado: tanto las Gracias de Botticelli como las Ménades antiguas (*fig.* 49) reúnen estas dos modalidades antitéticas de lo figurable, el aire y la carne, el tejido volátil y la textura orgánica. Por un lado, el drapeado se alza por sí solo, creando sus propias morfologías en volutas; por otro, revela la intimidad misma –la intimidad moviente-conmovedora– de la masa corporal. ¿No podría decirse que toda coreografía se mantiene entre estos dos extremos?

Y ¿cómo, por otro lado, no constatar que en esta paradoja de la *Pathosformel* entra también un rasgo propio de la época, manifiesto por un lado en los dinamogramas desplegados, abstractos y sobredimensionados de los drapeados en volutas de Loïe Fuller (*fig.* 50) y, por otro, en los dinamogramas depurados, abstractos pero orgánicos, producidos por la cronofotografía de Etienne-Jules Marey (*fig.* 51)? *Ninfa* da la posible articulación de la «causa exterior» –la atmósfera, el viento– y la «causa interior», que es fundamentalmente deseo. *Ninfa*, con sus cabellos y sus drapeados en movi-

312 L. B. Alberti, 1435, pp. 187-189 (II, 45) [edición castellana *Sobre la pintura*, Valencia, Fernando Torres editor, 1976, traducción de Joaquim Dols Rusiñol, pp. 135-136].

313 A. Warburg, 1907b, p. 147 (trad., p. 180).

314 *Id.*, 1927-1929, pp. 84-89.



49. Anónimo romano a partir de un original griego, *Aquiles en Esciros* (detalle). Representación gráfica de un sarcófago de Woburn Abbey. De A. Warburg, *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling»*, Leipzig, 1893, p. 15.

miento, se nos presenta así como un punto de encuentro, siempre en movimiento, entre el fuera y el dentro, entre la ley atmosférica del viento y la ley visceral del deseo.

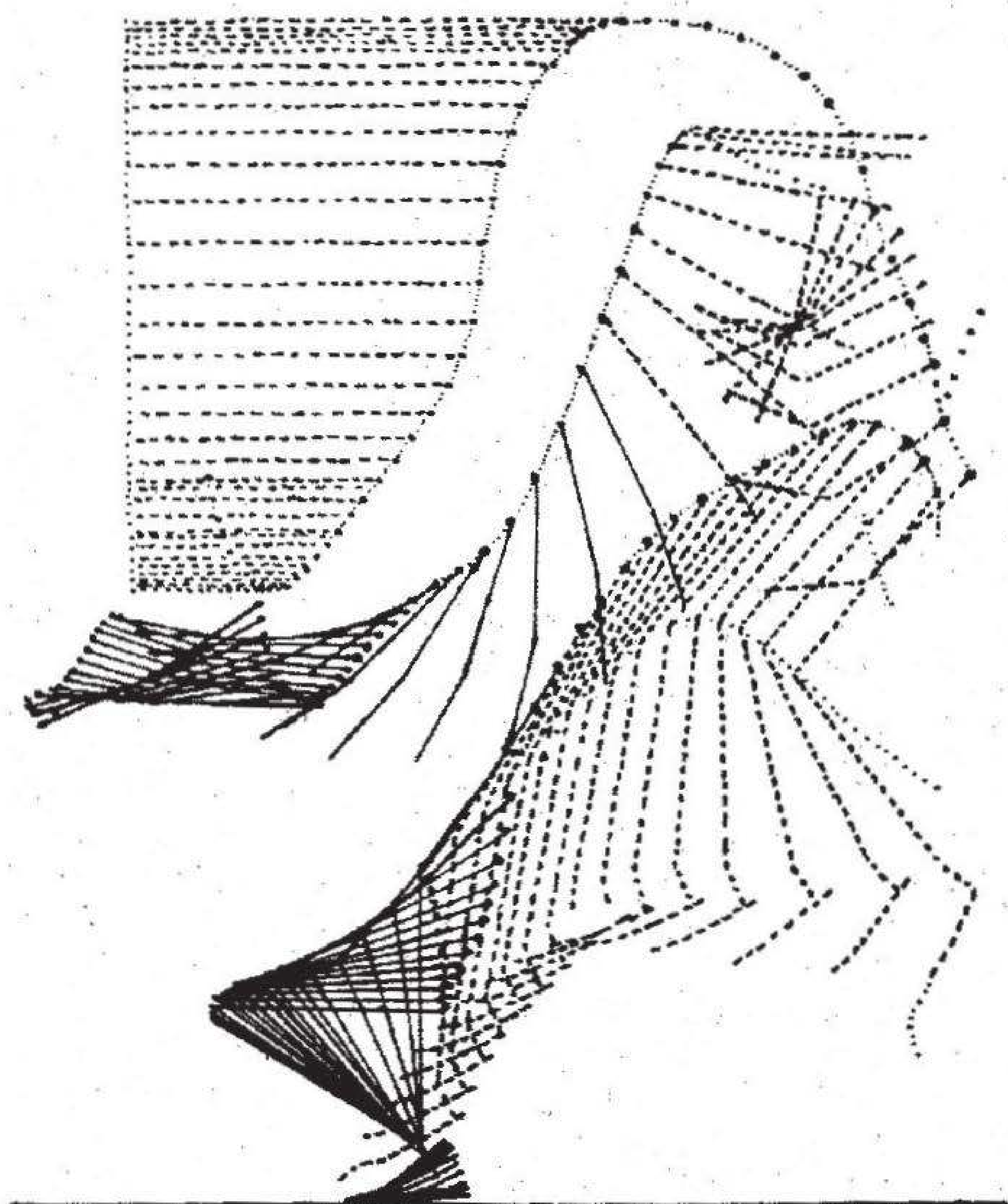
Ese rasgo propio de la época a que hacía referencia reúne a Taine y Ruskin, Proust y Burne-Jones, Segantini y Max Klinger, el Art nouveau y la poesía simbolista, Hoffmanstahl y D'Annunzio, Fortuny y Mallarmé, Isadora Duncan y Loïe Fuller... alrededor de un motivo a la vez dinámico y arqueológico que podríamos llamar un *menadismo fin-de-siècle*. Warburg lo descubrió quizá visitando la exposición de Múnich en 1888, asistiendo a un espectáculo de Isadora Duncan, por no hablar de la influencia estética de su propia esposa, Mary Hertz, que era una artista próxima a los medios simbolistas alemanes.

Todo ello se encuentra curiosamente redefinido en una obra de arqueología que Warburg probablemente leyó –y sobre todo miró– muy de cerca: se trata del voluminoso tratado de Maurice Emmanuel *La Danza en la Grecia antigua*. Al estudio estrictamente arqueológico de un número considerable de representaciones figuradas (esculturas de bulto redondo, relieves, pin-



50. Théodore Rivière, *Loïe Fuller en la Danza del lirio*, 1896. Fotografía.

turas de vasos) se añade una mirada técnica y estética contemporánea, expresada bajo la autoridad del Maestro de Ballet de la Ópera de París. Ahora bien, para recrear una unidad en el anacronismo así producido, Maurice Emmanuel recurre al mismo Marey: la cronofotografía se convertía, como en Duchenne de Boulogne, en la herramienta experimental por excelencia para encarnar sobre cuerpos del siglo XIX fórmulas coreográfi-



51. Georges Demenÿ, *Caída elástica sobre la punta de los pies*, 1884. Dibujo sobre calco. De E.-J. Marey, *Le Mouvement*, Paris, 1894, p. 138 (con el título de «Salto en profundidad con flexión de las piernas para amortiguar la caída»).

cas inferidas de una temporalidad muy distinta, la de los vasos griegos del siglo V antes de Cristo[315].

315 M. Emmanuel, 1896, p. V. Las cronofotografías se encuentran en las láminas II a V.



52. Anónimo griego, *Ninfas danzantes*, finales del siglo V a.C. Representación gráfica de una pintura sobre vaso. De M. Emmanuel, *La Danse grecque antique*, París, 1896, p. 103.

Así, pues, por un lado la tentativa arqueológica de Maurice Emmanuel lleva a las *Pathosformeln* antiguas a una referencialidad evidentemente excesiva (el arqueólogo mira los vasos griegos como si estuviera mirando fotografías). Pero, por otro lado, la puesta a prueba corporal –repetida, coreografiada, cronofotografiada– de las mismas fórmulas antiguas demuestra que su poder de solicitación dinámica y estilística, su poder de *Nachleben*, no ha perdido nada de su vivacidad en esos años entre el siglo XIX y el XX: Gabriele Brandstetter ha demostrado cómo las *Pathosformeln* de la Antigüedad arqueológicamente estudiadas desempeñaron un papel decisivo en lo que él llama las *Toposformeln* de la vanguardia coreográfica en Europa[316].

No resulta sorprendente que, en el libro de Maurice Emmanuel, la cuestión del drapeado –entre libres volutas del tejido y movimientos orgánicos desvelados– ocupe un lugar tan transversal como importante (*fig.* 52). Se danza con la vestimenta tanto como con el cuerpo, o, más bien, la vestimenta se convierte en algo así como el espacio intersticial –danzante él mismo– entre el cuerpo y la atmósfera que éste habita. Ésa es la razón de

316 G. Brandstetter, 1995, pp. 43-315.



53. Anónimo griego, *Ménade y sátiro*, periodo helenístico. Representación gráfica de un bajorrelieve. De M. Emmanuel, *La Danse grecque antique*, París, 1896, p. 198.

que el drapeado, el «accesorio en movimiento» según Warburg, acompañe a todas las categorías propuestas por Maurice Emmanuel, desde los «gestos rituales y simbólicos» hasta los gestos «concretos» o «decorativos», desde los gestos «mecánicos» y «expresivos» hasta los llamados gestos «orquestales»[317].

Tampoco resulta sorprendente ver cómo el motivo dionisíaco –Ménades y Bacantes– marca con su desmesura la bella medida de los pasos, los saltos y las posiciones clásicas. El cuerpo danzante, con su vocabulario gestual reproducible, deja paso a una coreografía más misteriosa, más «primitiva» y pulsional, una coreografía de *movimientos irreproducibles* ligados a rituales demasiado violentos como para ser reconstruidos bajo la batuta de un Maestro de Ballets de la Ópera de París. Maurice Emmanuel alude, así, al «límite extremo de arqueamiento [...] alcanzado por esa Bacante que avanza a pasos cortos y sobre la media punta»[318] (*fig.* 53). Menciona también la figura muy *flamenca*, del «giro por pataleo sobre la planta [o] sobre la media punta, [que] se acompaña a veces de arqueamientos extraños o fle-

317 M. Emmanuel, 1896, pp. 28-37 y 41-44.
318 *Ibid.*, p. 198.

xiones de las rodillas»[319]. Se refiere a las danzas funerarias de los antiguos griegos como una «gesticulación» hecha de vestiduras que se desgarran, pechos que se golpean y cabellos que se mesan[320]. Habla, finalmente, de las danzas dionisíacas y, más específicamente, *orgiásticas*:

> «El entusiasmo ritual engendra la *danza orgánica*. Ésta no es exclusiva de los adoradores de Dionisos. El culto a Rea o los misterios del orfismo evocan una orquéstica extrañamente violenta que transformaba a los adeptos en alucinados frenéticos. Es posible que el propio culto apolíneo reservara un lugar a las danzas orgiásticas: el entusiasmo, según Estrabón, está muy cercano a la adivinación. Recuérdense las contorsiones de la Pitia: no dejan de mostrar analogías con las poses extáticas y los movimientos exagerados de un gran número de danzantes representados sobre vasos o relieves. [...] Sin duda, la Ménade que tiene un pie humano y que ejecuta, con la cabeza vuelta, una danza orgiástica es una representación puramente simbólica: recuerda a la leyenda de Dionisos Zagreus desgarrado por los Titanes. Pero la homofagia, reducida a la laceración de los animales, fue practicada en las ceremonias nocturnas en honor de Zagreus. Los iniciados se repartían la carne cruda de un toro y, en su entusiasmo, imitaban a Dionisos, al que Eurípides describe inmolando a la víctima y saboreando su carne palpitante. La Ménade de Scopas que desgarra un cabrito y todas las réplicas posteriores pueden dar una idea de estas danzas en las que la violencia de los movimientos parece excluir toda eurritmia»[321].

Esta cuestión de la eurritmia, o más bien de su ausencia, es esencial: Maurice Emmanuel reconocía que, al contrario de la «manera moderna de regular las danzas en masa» —manera más bien académica, basada en la «simultaneidad rigurosa de movimientos idénticos ejecutados por todos los danzantes [según una] disposición simétrica»—, los griegos «prefieren siempre la disimetría [y el] desorden aparente»[322]. Ésa es la razón, como diríamos, con Warburg, de que sus *Pathosformeln* admitan el desplazamiento y la antítesis para entrelazarse dinámicamente como lo haría un montón de serpientes... A la eurritmia, a la simetría y a la medida estricta les sucede, por tanto, algo así como una *polirritmia* compleja, un desorden aparente del que surgen paquetes disimétricos y geometrías solitarias, golpes soberanos y momentos de desmesura.

319 *Ibid.*, pp. 164-165.
320 *Ibid.*, pp. 267-275.
321 *Ibid.*, pp. 299-301.
322 *Ibid.*, p. 296.

Hay que comprender, por otra parte, que con la desmesura llega lo dionisíaco y, con éste, lo trágico. Hay que comprender que, con lo trágico, llega el combate de los seres entre sí, el conflicto de los seres en sí mismos, el debate íntimo del deseo y del dolor. Y que al paradigma coreográfico viene a enlazarse, más terrible, un paradigma *agonístico*: la eterna guerra de Heráclito, en suma. Ya he señalado cómo la problemática de las fórmulas de pathos había emergido de un interés de Warburg, manifestado muy tempranamente, por ciertos temas iconográficos que suponen una lucha a muerte: el combate de los Centauros (*fig. 17*), la muerte de Orfeo (*figs. 3 y 26-28*), el Laocoonte (*figs. 29, 36 y 38-39*), las Nióbides, además de los motivos veterotestamentarios de David y Goliat (*fig. 44*) o de Judith y Holofernes (*fig. 71*)... Por no hablar de las sublimes batallas de Leonardo y Miguel Angel —el relieve mismo de este último con el *Combate de los Centauros*, en Casa Buonarrotti— y de Rafael, considerados todos por Warburg desde el punto de vista heracliteano de un «irresistible impulso por interpretar y remodelar la vida en movimiento en el estilo sublime del gran arte de los ancestros paganos»[323].

Con la entrada de la *Ninfa*, el tumulto de la muerte violenta abre una vía serpentina a la coreografía del deseo, lo que Warburg llama a veces una «estilización de la energía» (*Stilisierung der Energie*) o las «figuras de la exuberancia vital» (*lebensvolle Gestalten*)[324]. La ninfa erotiza la lucha, revela los vínculos inconscientes de la agresividad y la pulsión sexual. Ésa es la razón de que Warburg mostrara tanto interés por los motivos de la violación, el rapto y la «persecución erótica» (pensemos en el *Apolo y Dafne* de Pollaiuolo, que Poliziano puso en verso en su *Giostra*), o en lo que, por analogía, podría llamarse la «victoria erótica» de *Ninfa* sobre su enemigo mutilado (recordemos, una vez más, la *Judith* de Botticelli y la *Muerte de Orfeo* de Mantegna o de Durero)[325].

Ninfa, por tanto, erotiza —porque *Eros* es cruel— el combate de los seres unos contra otros. Y después termina por reunir todo esto en su propio cuerpo: se hace ella misma debate, lucha íntima, nudo inextricable del conflicto y del deseo, antítesis hecha impronta. El paradigma agonístico y el paradigma coreográfico no son más que uno: es el paradigma dionisíaco que, en adelante, impone la figura de la ninfa como *ménade*, ya sea pagana o cristiana:

323 A. Warburg, 1914, pp. 173-176 (trad., p. 239).
324 *Id.*, 1900 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 120).
325 *Id.*, 1893, p. 41 (trad., p. 73). *Id.*, 1906, pp. 125-135 (trad., pp. 159-165).

> «Existía en la Florencia de esta época un director de academia, el escultor Bertoldo di Giovanni. Formaba a los jóvenes artistas familiarizándolos con los tesoros antiguos de los Médicis, que él administraba. Se han conservado pocas obras suyas, pero demuestran que este discípulo del Donatello tardío se había entregado en cuerpo y alma –y en mayor grado que cualquier otro– a la fórmula del pathos antiguo. Como una ménade blandiendo la bestia desgarrada, Magdalena llora al pie de la Cruz apretando convulsivamente los mechones de sus cabellos arrancados en un duelo orgiástico»[326].

La Magdalena de Bertoldo di Giovanni (*fig.* 54) es evidentemente dionisiaca, en el sentido exacto en que Nietzsche define este término al comienzo de *El Nacimiento de la tragedia*: el «prodigioso horror que se apodera [de ella]», no menos que el «éxtasis delicioso» que parece acompañarlo, todo ello «desorienta repentinamente las formas condicionando el conocimiento de los fenómenos». El «principio de razón, bajo una cualquiera de sus figuras [Warburg hubiera dicho: bajo una cualquiera de sus fórmulas] parece sufrir una excepción». En su movimiento todavía coreográfico ya agonístico la Magdalena de Bertoldo parece provocar una «ruptura del *principium individuationis*» y, por ello, «hace subir desde el fondo *lo más íntimo*»: una intimidad que se presenta aquí –también Nietzsche lo exige en las mismas líneas– como el drama de la «diferencia de los sexos»[327].

Ostensiblemente desnuda, provocativa bajo su vestimenta transparente, la Magdalena de Bertoldo, esa *Ninfa* sin embargo muy devota y renacentista, danza a los pies de la desnudez crística como una ménade antigua danzaría cuerpo a cuerpo con la desnudez del sátiro al que provoca (*fig.* 53). Esta Magdalena está más próxima, figurativamente hablando, a la Judith botticelliana que tan cruelmente –y tan sensualmente– exhibe la cabeza decapitada de Holofernes (*fig.* 71) que a cualquier inocente mujer piadosa de Fra Angelico. En ella se encarna bien, por tanto, el *Nachleben* del paganismo: impronta (primer principio darwiniano) y «primitividad». Por otra parte, allá donde un iconógrafo debería separar dolor y deseo –la Magdalena, en el contexto de esta escena evangélica, no es, evidentemente, más que dolor–, el antropólogo de las *Pathosformeln* descubrirá un ritmo diferentemente complejo: es un dinamograma en el que las marcas del duelo (la mano que arranca los cabellos, la posición arrodillada de la segunda mujer, versión más ritual del gesto de la primera) se confunden con las marcas de

326 *Id.*, 1914, pp. 173-176 (trad., pp. 238-239). Cfr. F. Antal y F. Wind, 1937, pp. 70-73.
327 F. Nietzsche, 1872, p. 44.



54. Bertoldo di Giovanni, *Crucifixión*, h. 1485 (detalle). Relieve en bronce. Florencia, Museo Nazionale del Bargello. Foto G. D.-H.

un deseo no sabido (la mano blandiendo su trofeo orgánico, la cuasi desnudez del cuerpo, el desorden de la vestimenta, los pies alzados en media punta). Hay, pues, un trabajo de desplazamiento (segundo principio darwiniano) que tiene como resultado una mezcla de deseo y duelo, es decir, de dos emociones generalmente consideradas como antitéticas (tercer principio darwiniano).

He aquí, pues, a *Ninfa* en el debate interno de sus propios movimientos contrarios. Frente a la pasión crística (*Leiden Christi*), la pasión de la ninfa (*Leidenschaft Nymphae*) reúne un sufrimiento atroz del alma y un goce salvaje del cuerpo (*Leid, Freud*). Al final de su vida Warburg calificará a las *Pathosformeln*, esas «palabras originarias» de la expresión anímica, desde el punto de vista de una verdadera «dramática del alma» (*Seelendramatik*) en la que se revela la dimensión «extática» y hasta «demoníaca» de las imágenes, hasta en su sublimación misma[328]:

> «El proceso de des-demonización (*Entdämonisierungsprozess*) del viejo fondo hereditario de engramas fóbicos integra en su lengua gestual todo el abanico de las emociones humanas, desde la postración meditativa hasta el canibalismo sanguinario, confiriendo incluso a las manifestaciones más ordinarias de la motricidad humana (*humane Bewegungsdynamik*) –la lucha, la marcha, la carrera, la danza, la aprehensión– ese margen inquietante (*der Prägrand unheimlichen Erlebens*) que el hombre cultivado del Renacimiento, educado bajo la férula de la Iglesia medieval, consideraba como una región prohibida (*verboten*) por la que sólo pueden moverse los espíritus impíos que se entregan sin contención a sus impulsos naturales [...].
>
> Fue con una singular ambivalencia (*Zwiespältigkeit*) como el Renacimiento italiano trató de asimilar ese fondo hereditario de engramas fóbicos (*phobische Engramme*). Este constituía, por una parte, para esos espíritus empujados hacia el mundo por un impulso nuevo, un bienvenido aguijón que, al hombre que lucha contra el destino por su libertad personal, le aportaba el valor para comunicar lo indecible (*Unaussprechliche*).
>
> Pero este estímulo le llegaba por la vía de una función mnemónica, es decir, ya depurada, a través de las formas predeterminadas (*durch vorgeprägte Formen*), por la creación artística; por ello, la restitución del fondo antiguo seguía siendo un acto que asignaba al genio artístico su lugar espiritual entre la alienación pulsional (*triebhafter Selbstentäusserung*) de su propia personalidad y la dis-

328 A. Warburg, 1928-1929, pp. 8 y 28 (notas fechadas el 2 de septiembre de 1928 y el 25 de mayo de 1929). Sobre el carácter «demónico» de las Pathosformeln, cfr. S. Radnóti, 1985, pp. 91-102.

ciplina consciente de la creación formal (*formaler Gestaltung*) –es decir, entre Dionisos y Apolo. Es ahí donde puede dar a su lenguaje formal más íntimo una impronta determinada.
La necesidad de confrontarse con el mundo formal de valores expresivos predeterminados (*vorgeprägte Ausdruckswerte*) [...] representa, para cada artista preocupado por afirmar su manera propia, la crisis decisiva (*die entscheidende Krisis*)»[329].

«Crisis decisiva», pues. Pero no se trata solamente de la Magdalena vista en el goce paradójico de su lamentación. Se trata de la memoria de las formas y de la propia creación artística. Cuando manipula las *Pathosformeln* de un «viejo fondo hereditario» pagano, cuando acepta seguir a *Mnemosyne*, la madre de las nueve Musas, el artista se encuentra preso en la situación inevitable –estructural, estructurante– de un vaivén entre «alienación pulsional» (*triebhafte Selbstentäusserung*) y «creación formal» (*formale Gestaltung*). Todo oscila, todo se remueve, todo va a la par: no hay formas construidas sin abandonarse a fuerzas. No hay belleza apolínea sin trasfondo dionisíaco.

Retomemos por última vez los términos nietzscheanos: ¿qué es la «crisis decisiva» sino ese momento funámbulo, ese momento de filo de la espada en el que el «éxtasis delicioso» se aprieta de modo absoluto a un «prodigioso horror, en el que el ascenso de «lo más íntimo», por ligado que pueda estar a la «diferencia de sexos», consuma a la vez la «ruptura del principio de individuación», en el que las formas del conocimiento se desorientan bruscamente en cuanto que «sufren una excepción[330]»?

¿Qué es, en fin, ese momento en el que vienen a debatirse y entrelazarse el presente del pathos y el pasado de la supervivencia, la imagen del cuerpo y el significante del lenguaje, la exuberancia de la vida y la exuberancia de la muerte, el gasto orgánico y la convención ritual[331], la pantomima burlesca y el gesto trágico? ¿Qué es ese momento sino el del *síntoma*, esa excepción, esa desorientación del cuerpo y del pensamiento, esa «ruptura del principio de individuación», ese «ascenso de lo más íntimo» que sólo permite pensar, contemporáneo a Warburg, el psicoanálisis freudiano?

329 A. Warburg, 1929b, pp. 171-172 (trad., pp. 39-41, modificada).
330 F. Nietzsche, 1872, p. 44.
331 Cfr. E. De Martino, 1958 (una obra cuya edición reciente ha omitido, curiosamente, la palabra *pagano* del título).

III

LA IMAGEN-SÍNTOMA

FÓSILES EN MOVIMIENTO
Y MONTAJES DE MEMORIA

EL PUNTO DE VISTA DEL SÍNTOMA: WARBURG HACIA FREUD

La tentativa warburgiana es tan modesta como ardua, tan honesta en su principio como vertiginosa en su realización: contra toda historia del arte positivista, esquemática o idealista, Warburg quiso simplemente respetar la esencial complejidad de sus objetos. Lo cual implicaba afrontar intrincamientos, estratificaciones y sobredeterminaciones: cada objeto de la historia del arte probablemente fue mirado por Warburg como un complejo –fascinante y temible– amasijo de serpientes en movimiento (*fig. 76*).

¿Cómo describir la *madeja moviente de los tiempos* más allá de la historia en banda continua de las filiaciones vasarianas? ¿Cómo describir la *madeja moviente de las imágenes* más allá de esas actividades demasiado encerradas en sí mismas y sabiamente jerarquizadas que nuestras academias llaman las «bellas artes»? Es para responder a tales cuestiones para lo que se introducen las nociones de *Nachleben* y *Pathosformeln*: para mejor pensar, en el contexto de los estudios sobre la cultura visual en el Renacimiento, lo que quería decir *sobredeterminación*, lo que la polivalencia y la plasticidad de las imágenes exigían del historiador, el intenso trabajo en el seno de las cosas y de los símbolos. La palabra «supervivencia» permitía aprehender la sobredeterminación temporal de la historia y la expresión «fórmula de pathos» la sobredeterminación significante de las representaciones antropomorfas tan familiares a nuestra cultura occidental. En ambos casos, un trabajo específico de la memoria –esa soberana *Mnemosyne* grabada en el frontón de la biblioteca de Hamburgo– enmarañaba y desenmarañaba alternativamente los hilos de la madeja moviente.

La sobredeterminación de los fenómenos estudiados por Warburg podría formularse a partir de una condición mínima que describe el latir

oscilante –el «eterno columpio» (*fig.* 25)– de instancias que actúan siempre unas sobre las otras en la tensión y la polaridad: improntas con movimientos, latencias con crisis, procesos plásticos con procesos no plásticos, olvidos con reminiscencias, repeticiones con contratiempos... Propongo llamar síntoma a la dinámica de estos latidos estructurales[1].

El síntoma designaría a ese complejo movimiento serpentino, ese intrincamiento no resolutivo, esa no-síntesis que hemos abordado anteriormente desde el ángulo del *fantasma* y después del del *pathos*. El síntoma designaría el corazón de los procesos tensos que tratamos, después de Warburg, de comprender en las imágenes: corazón del cuerpo y del tiempo. Corazón del tiempo-fantasma y del cuerpo-pathos, en ese borde operativo de las representaciones por defecto (como la cuasi invisibilidad del viento en el cabello o los drapeados de *Ninfa*) y de las representaciones por exceso (como la cuasi tactilidad de las carnes torturadas de Laocoonte). A lo que apunta la temporalidad paradójica del *Nachleben* no es a otra cosa que a la temporalidad del síntoma. A lo que apunta la corporeidad paradójica de las *Pathosformeln* no es a otra cosa que a la corporeidad del síntoma. A lo que apunta al significado paradójico del *Symbol* según Warburg no es a otra cosa que a la significancia del síntoma –entendido aquí el síntoma en su sentido freudiano, es decir, en un sentido que contradice y subvierte todas las semiologías médicas existentes–.

Con una proposición semejante nuestra lectura franquea, evidentemente, un cabo. Mientras que las «supervivencias» de Tylor, los «residuos vitales» de Burckhardt, las «formas afectivas primitivas» de lo dionisíaco de Nietzsche y los «principios generales de la expresión» de Darwin constituyen indiscutibles *fuentes* –entre otras– de las nociones warburgianas, la «formación de síntoma» de Freud constituye más bien un *intérprete*: puede ayudar, pienso, a clarificar y hasta a desarrollar, a *desplegar*, los modelos temporales, corporales y semióticos puestos en práctica por Warburg. Trata de expresar adónde *apuntaban* los modelos, lo que es una manera de devolverles un valor de uso que parecen haber perdido hace mucho tiempo. Y es una manera, también, de admitir que esta lectura será orientada y, por tanto, discutible (e, igualmente, polémica, puesto que discute o cuestiona la orientación mayoritaria, neo-panofskiana, de la herencia warburgiana).

1 Propuesta guiada por una elaboración previa: cfr. G. Didi-Huberman, 1982, pp. 83-272. *Id.*, 1985, pp. 20-28 y 115-132. *Id.* 1990a, pp. 195-218. *Id.*, 1995a, pp. 191-226. *Id.*, 1995b, pp. 165-383. *Id.*, 1996c, pp. 145-163.

Se trata, pues, en esta orientación interpretativa, de medir las aspiraciones de la «ciencia sin nombre» inventada por Warburg según el rasero de su propio carácter inacabado, porque, en el momento en que se interrumpe la constitución teórica del *Nachleben* –en los años 1918-1929, marcados por la experiencia psicótica de Warburg pero también por la escritura teórico-fragmentaria de los *Grundbegriffe* o «conceptos fundamentales»[2]– surge la conceptualidad freudiana de la interrupción sintomática, verdadera teoría del *contratiempo y del contra-movimiento inconscientes* comunicada por Ludwig Binswanger a su paciente, que era también (y lo seguirá siendo hasta el final) su interlocutor intelectual. Las nociones freudianas, revisadas en parte por Binswanger, esclarecen y «abren» tanto la noción de *Nachleben* (en la medida en que apuntaba a una metapsicología del tiempo) como la de *Pathosformel* (en la medida en que apuntaba a una metapsicología del gesto). Gracias a este acercamiento se podrá comprender mejor en qué medida Warburg no fue «historiador de las imágenes» más que en la medida en que interrogaba tanto al *inconsciente* de la historia como al de las imágenes.

No basta con decir, para creer zanjada la cuestión, que Warburg tenía un conocimiento imperfecto de Freud, como afirma Gombrich al principio –como una urgente precaución– de su «biografía intelectual»[3]. Ni que los conceptos freudianos no «entraron en el sistema» de Warburg, como ha escrito más recientemente Bernd Roeck[4]. Las convergencias teóricas no se convierten de manera inevitable en afiliaciones doctrinales, sobre todo cuando se trata de un tipo de pensamiento que precisamente rechaza lo sistemático. Ahora bien, las analogías existen, y han sido señaladas por el propio Gombrich[5] y por otros comentaristas, a veces con penoso embarazo, como expresa, por ejemplo, el siguiente juicio de Willibald Sauerländer: «[Warburg] se acerca a Freud, al que parece no haber apreciado nunca mucho»[6].

Sin duda lo que este embarazo expresa no es otra cosa que una asociación íntima, en el propio Warburg, entre familiaridad y *extrañeza* ante el psicoanálisis freudiano. La familiaridad –lo que «acerca»– puede reconocerse en un primer vistazo: tanto Warburg como Freud interrogan a la cultura en sus malestares, en sus continentes negros, en sus regiones de

2 A. Warburg, 1928a y 1928-1929.
3 E. H. Gombrich, 1970, p. 13. Cfr. *id.*, 1966a, p. 119, donde Freud está pura y simplemente ausente de las «fuentes psicológicas» de Warburg.
4 B. Roeck, 1997, p. 102.
5 E. H. Gombrich, 1970, pp. 31, 184, 321-322.
6 W. Sauerländer, 1988, p. 10.

inactualidades y supervivencias y, por tanto, de rechazos. Por eso Warburg no cesó de invocar una «psicología de la cultura» cuyos materiales privilegiados[7] fuesen estilos figurativos, creencias y símbolos. Simétricamente, Freud otorgó una importancia capital a las prolongaciones de su teoría psicopatológica en el ámbito de la «historia de la cultura»[8]. En 1929 Thomas Mann calificaría la tentativa común a Warburg y Freud hablando de una «forma del irracionalismo moderno que resiste sin equívocos todos los abusos reaccionarios que de él se han hecho»[9].

Este «irracionalismo» –la expresión de Thomas Mann se debate aquí en su propia ambigüedad– no es otra cosa que una *tentativa racional* de comprender el *trabajo oscuro* y soberano de una instancia para la que Warburg (como Riegl, por otro lado) buscó durante toda su vida el vocabulario adecuado: desde la «voluntad» de Schopenhauer y la «voluntad de poder» de Nietzsche hasta el «inconsciente» del psicoanálisis. ¿Por qué, entonces, Warburg no habría «apreciado nunca» a su contemporáneo vienés? Porque, nos dice Gombrich, habría «detestado y rechazado» la manera freudiana de sexualizar lo psíquico a toda costa[10].

Hay una solución fácil –aunque, desde luego, es la solución mala– de conservar el psicoanálisis y rechazar a su inventor: basta con inventar a un Warburg jungiano. Gombrich escribe, en este sentido, que «Warburg no quería oír hablar de Freud, mientras que el planteamiento de Jung no le resultaba antipático» *(Jung's approach was certainly not uncongenial to him)*[11]. ¿Es común a Warburg y a Jung el interés por los mitos, las creencias, las transmisiones simbólicas? Sin duda, pero se trataba de un interés compartido por muchos otros. ¿Era común su explicación de estos fenómenos por medio de la noción de arquetipo? Ciertamente, no. El propio Gombrich admite no haber encontrado ni una sola cita de Jung en Warburg, ni en sus manuscritos inéditos ni en sus trabajos publicados[12].

Fue Fritz Saxl el primero en hacer derivar la comprensión de las supervivencias warburgianas hacia los arquetipos jungianos[13]. Consecuencia de ello fue, sobre todo, la adquisición e inclusión de los archivos de los *Eranos-Jahrbücher* en la fototeca del Warburg Institute de Londres. Y he ahí, en mi

7 A. Warburg, 1893, p. 13 (trad., p. 49).
8 S. Freud, 1913a, pp. 207-209. *Id.*, 1913b y 1929.
9 T. Mann, 1929, p. 149. Cfr. M. Ghelardi, 1998, p. 661.
10 E. H. Gombrich, 1970, p. 184.
11 *Ibid.*, p. 287.
12 *Ibid.*, p. 242.
13 F. Saxl, 1929-1930, p. 326.

opinión, un modo de orientar la herencia de Warburg simplificando hasta la trivialidad los modelos de tiempo implicados en la noción de *Nachleben*. Cuando, en 1947, Saxl explicitó sus propios modelos temporales, quedó claro que las polirritmias, las impurezas y las discontinuidades warburgianas habían dejado paso a un simple juego de «continuidad y variación» en la historia de las imágenes: mientras que Warburg buscaba la tenacidad sintomática de las formas o «fórmulas» en el corazón de los hiatos de significación –las famosas «inversiones dinámicas»–, Saxl promueve la «continuidad en la significación de las imágenes» *(continuity in the meaning of images)*, lo que es una manera de rebajar la supervivencia al arquetipo, por un lado (vertiente intemporal de continuidad), y al *revival* por otro (vertiente histórica de la «variación»)[14].

La afinidad entre la «ciencia sin nombre» warburgiana y el psicoanálisis reside en otra parte. Buscar las *fuentes* directas es útil, pero insuficiente[15]. Más vano aún sería buscar esta afinidad en los *temas* comunes (querer, por ejemplo, comparar lo que dicen Warburg y Freud sobre Leonardo da Vinci). Se trata, más bien, de buscar en el nivel fundamental de la construcción de un *punto de vista*: ¿cómo una antropología de las imágenes ha debido tener en cuenta un trabajo de la memoria inconsciente? ¿Cómo ha tenido que exigir, en un momento dado, algo así como una metapsicología? ¿Cómo ha llegado a utilizar un modelo teórico particular, paradójico –el síntoma en sentido freudiano–, que hacía de la *Kulturwissenschaft* en general y de la historia del arte en particular una verdadera *psicopatología* de los objetos de la cultura? Tal es la cuestión a la que tenemos que tratar de responder ahora.

Nada tiene de extraordinario que los problema de la historia cultural fueran abordados por Warburg desde el ángulo de una *psicología*: es un rasgo típico de esa época en que las ciencias humanas procedían a una crítica interna del positivismo, de la que iban a nacer el psicoanálisis y la antropología histórica modernas. También en este aspecto el maestro directo de Warburg es Karl Lamprecht, quien ya desde los años 1886-1887 le transmitió la certidumbre de que todo problema histórico, en un momento dado, debía plantearse en términos psicológicos. Lamprecht inventó, en el estudio de la historia, la noción de «campo psíquico» *(seelische Weite)*, considerando los monumentos del pasado como reliquias de un trabajo de la

14 *Id.*, 1947, pp. 1-12.
15 Cfr. A. Warburg, 1923b, pp. 266, etc.

«memoria» (es decir, una facultad psíquica) y exigiendo, desde este punto de vista, un análisis de su valor «sintomático» (*symptomatisch*)[16].

Este punto de vista fue reivindicado en todos los órdenes de magnitud, para caracterizar a la historia tanto en su generalidad como en sus objetos más específicos. Si Georg Simmel sitúa toda una filosofía de la historia con relación a «motivaciones conscientes o inconscientes» o si, cincuenta años más tarde, Marc Bloch afirma que «los hechos históricos son, en su esencia, hechos psicológicos»[17], en ambos casos *la historia en general* es intimada a construirse un punto de vista psicológico. Se comprende, pues, *a fortiori*, que la *historia del arte* y de las imágenes no pueda ser practicada sin el recurso a un punto de vista semejante.

Así, Hubert Janitschek –cuyos cursos siguió Warburg en 1889– presentaba ya sus estudios sobre el arte italiano del Renacimiento como ensayos de «psicología social»[18]. En cuanto a Wölfflin, Berenson, Schmarsow o Worringer, todos ellos partirán de una «estética psicológica», la de la empatía, para plantear sus propios «conceptos fundamentales». No resulta sorprendente, por tanto, que Warburg reivindique desde el principio la posición del «psico-historiador». Como Lamprecht, como Riegl con su *Kunstwollen*, quiso hacer operativa una noción transindividual de lo psíquico en el campo cultural de las imágenes: algo que no se redujese a una narración de intenciones subjetivas –heroicas a la manera de Vasari o simplemente «yoicas» al modo de las psicobiografías de artistas tan habituales en historia del arte–, sino que pudiera verse en acción *en las propias formas*. Las más de las veces, por lo demás, en los márgenes de la representación: ya sea en el puro gasto gráfico cuyo tenor psíquico tan bien muestra el dibujo infantil como en la precisión obsesiva de los vertiginosos ornamentos medievales[19]. La atención warburgiana a los «accesorios en movimiento» procede exactamente de esta investigación sintomática sobre las formas[20].

En 1923 Warburg definía «la finalidad de [su] biblioteca [pero también de su obra en general] en estos términos: una colección de documentos sobre la psicologia de los modos de expresión humana» (*eine Urkundensammlung zur Psychologie der menslichen Ausdruckskunde*)[21]. ¿Qué es, por tanto, la «cien-

16 Cfr. K. Lamprecht, 1896-1897, pp. 75-150. *Id.*, 1897, pp. 880-900. *Id.*, 1900. *Id.*, 1905b, pp. 77-102 y 103-130. *Id.*, 1912, pp. 54-72.
17 G. Simmel, 1892-1907, pp. 61-72 y 72-77. M. Bloch, 1941-1942, p. 188.
18 H. Janitschek, 1879.
19 Dos ejemplos justamente estudiados por K. Lamprecht, 1882 y 1905a.
20 A. Warburg, 1893, pp. 11-63 (trad., pp. 47-100).
21 *Id.*, 1923b, p. 265.

cia sin nombre» inventada por Warburg sino una metamorfosis viva de la historia del arte tradicional –esa aparente *historia de objetos*– en *historia de la psique* tal y como la encarnan estilos, formas, «fórmulas de pathos», símbolos, fantasmas y creencias y, en suma, todo lo que Warburg resumía en el término de «expresión» (*Ausdruck*)? Metamoforsis en la que la «psicología histórica» modifica en profundidad el punto de vista positivista de la *historia* y en la que la «expresión» modifica en profundidad el punto de vista idealista del *arte*.

¿«Psicología histórica»? Ello quiere decir que el tiempo de las supervivencias es un *tiempo psíquico*, una hipótesis que hay que situar en varios niveles a la vez. En primer lugar, los *motivos* de la supervivencia son, efectivamente, los de las grandes potencias psíquicas: representaciones patéticas, dinamogramas del deseo, alegorías morales, representaciones del duelo, símbolos astrológicos, etc. Además, los *ámbitos* de la supervivencia son los del estilo, el gesto y el símbolo en cuanto que vectores de intercambios entre lugares y tiempos heterogéneos[22]. Finalmente, los *procesos* de la supervivencia no pueden ser comprendidos más que a partir de su «connaturalidad» con procesos psíquicos en los que se manifiesta la *actualidad de lo primitivo*: de ahí el interés de Warburg por los rasgos pulsionales o fantasmáticos, latentes o críticos, de la *Pathosformel*.

Resulta muy significativo que, en la misma época de su tesis sobre Botticelli –en la cual, por lo demás, se abren paso, discreta pero soberanamente, los motivos del sueño, el deseo inconsciente, la «persecución erótica» (*erotische Verfolgungsscene*), el sacrifico y la muerte– Warburg emprendiera un amplio trabajo «fundamental», nunca terminado y nunca publicado, sobre la «psicología del arte». En los aproximadamente trescientos folios de este manuscrito, redactados entre 1888 y 1905, se elabora ya todo un vocabulario (no podría decirse que un sistema) psicológico y filosófico que pretende formular cuestiones tan temibles –Warburg no tenía en 1888 más que veintidós años– como el «arte y el pensamiento», las relaciones entre «forma y contenido», la «teoría del símbolo», el estatus del «antropomorfismo», la «asociación de ideas», las «imágenes de pensamiento», etc.[23].

En todas estas tentativas de «psicología del arte» –que se encuentran hasta en las *Allgemeine Ideen* de 1927[24]–, el vocabulario de la «expresión» es omnipresente. Si toda historia tiene que ver con una psicología, toda *histo-*

22 *Id.*, 1906, p. 130 (trad., p. 165). *Id.*, 1908. pp. 451-454.
23 *Id.*, 1888-1905.
24 *Id.*, 1927a.

ria de las imágenes tiene que ver forzosamente, según Warburg, con una *psicología de la expresión*. Pero hay que comprender lo que implica esta formulación. Ya he comenzado a indicarlo: tiene que ver con una *psique* que no se acantona en las habituales narraciones heroicas de la «personalidad» artística. Persigue, por tanto, una *psique* más fundamental y transversal, más impersonal y transindividual. Una condición psíquica común a lo que se acostumbra a llamar el cuerpo y el alma, la imagen y la palabra, la representación y el movimiento... Antropológicamente central a aquello que la estética clásica empobrece un tanto bajo el concepto de imitación.

Ello quiere decir no solamente que el *Nachleben* debe ser pensado como un *tiempo psíquico*, sino también que la *Pathosformel* debe ser comprendida como un *gesto psíquico*. Gertrud Bing ha captado muy bien este rasgo fundamental: las «fórmulas de pathos», dice, «hacen visible no una cualidad del mundo exterior [...] sino un estado afectivo»... Y concluye con esta reflexión propia de una historiadora un tanto asustada ante las marismas del reino psíquico en el que acaba de poner un pie: «Nos encontramos en un terreno peligroso»[25]. Pero la exigencia warburgiana, por peligrosa que sea, está ahí: no hay que traducir la *Pathosformel* en términos de semántica –o incluso de semiótica– de los gestos corporales, sino en términos de *sintomatología psíquica*. Las «fórmulas de pathos» son los síntomas visibles –corporales, gestuales, presentados, figurados– de un tiempo psíquico que no se puede reducir a la simple trama de peripecias retóricas, sentimentales o individuales.

Pero ¿dónde encontrar el paradigma teórico de esta exigencia? Tal fue, en la larga duración, la búsqueda obstinada de Warburg. Sin duda el vocabulario general seguía siendo el de la *expresión*. Pero el punto de vista era del *síntoma*. Porque la expresión, según Warburg, no es el reflejo de una intención, sino más bien *el retorno de algo rechazado en la imagen*. Ésa es la razón de que el *Nachleben* se presente como el tiempo de un contratiempo en la historia (en el sentido del devenir de los estilos) y la *Pathosformel* como el gesto de una contra-efectuación en la historia (en el sentido de la *storia* que representa una imagen).

«Expresión», por tanto. Pero expresión sintomática. ¿Qué clase de síntoma? ¿Síntoma de qué? Y, sobre todo: síntoma, *¿cómo?* Warburg investigó al principio –sin estar demasiado seguro de encontrar verdaderamente lo que buscaba– por el lado de la medicina. En 1888 es la metáfora

25 G. Bing, 1965, pp. 309-310. Cfr. U. Raulff, 1988a, pp. 125-130.

médica la que le viene a la mente cuando quiere expresar su deseo de *superación epistemológica*, su deseo de acabar con la «historia del arte estetizante» de los «sedicentes cultivados» *(sogennante Gebildete) connaisseurs* y *amateurs*:

> «Nosotros, miembros de la joven generación, queremos hacer progresar la ciencia del arte *(Kunstwissenschaft)* de manera que cualquiera que diserte en público sobre arte sin haber estudiado a fondo esta ciencia deba ser considerado tan ridículo como alguien que ose hablar de medicina sin ser médico *(die sich über Medizin zu reden getrauen, ohne Doctoren zu sein)*»[26].

Cuando Warburg habla de su deseo de *desplazamiento epistemológico* es, una vez más, la medicina la que, junto con la antropología, hace pedazos los juicios de gusto de la «historia del arte estetizante». Fue preciso que la etnología –mediante el viaje a la tierra de los Hopi– le enseñara lo que quiere decir *primitivo* y que la medicina le enseñara lo que quiere decir *síntoma* para que la historia del arte tradicional dejase paso a una antropología de las imágenes capaz de recuperar «orgánicamente» los fenómenos estilísticos y simbólicos estudiados en el contexto del Renacimiento florentino y, después, de la Reforma alemana:

> «Además, me disgustaba sinceramente la historia del arte estetizante *(ästhetisierende Kunstgeschichte)*. Me parecía que la contemplación formal de la imagen –que no la considera como un producto biológicamente necesario *(als biologisch notwendiges Produkt)* entre la religión y la práctica del arte (algo que comprendí sólo más tarde)– daba lugar a charlatanerías tan estériles que, después de mi viaje a Berlín en el verano de 1896, traté de reconvertirme a la medicina. No dudaba que, como consecuencia de mi viaje a América, la relación orgánica entre el arte y la religión de los pueblos 'primitivos' se me aparecería con la misma nitidez con que veía la identidad o, más bien, la indestructibilidad del hombre primitivo, que sigue siendo eternamente el mismo en todas las épocas *(die Unzerstörbarkeit des primitiven Menschen zu allen Zeiten)*, de suerte que podía demostrar que era un órgano tanto de la cultura del Renacimiento florentino como, más tarde, de la Reforma alemana»[27].

De hecho, Warburg ya había seguido –en Berlín, entre diciembre de 1891 y marzo de 1892– los cursos de psicología preparatorios para los estudios de medicina. Está claro, pues, que, a ojos del joven historiador de las imágenes, la *medicina* significa en primer lugar la *medicina del alma*. A partir de

26 A. Warburg, *Tagebuch*, 3 de agosto de 1888 (citado por E. H. Gombrich, 1970, pp. 39-40).
27 *Id.*, 1923b, pp. 254-255.

este punto, admitido por la mayor parte de los conocedores de su obra[28], se plantea la cuestión de saber de qué marco psicológico —o, más bien, *psicopatológico*— tenía necesidad Warburg para fundamentar su estilística y su sintomatología de la cultura renacentista. Hablar de un intento de dilucidar los «síntomas de un estado de ánimo colectivo»[29] parece algo vago, más injustificado aún resulta reducir la cuestión del síntoma a la de un «sentido de la historia» a la manera hegeliana, como quiere Ernst Gombrich, y muy insuficiente recurrir a un evolucionista tan oscuro como original —Tito Vignoli— para explicar el recurso warburgiano al paradigma psicopatológico[30].

Sólo a partir de 1918, desde el fondo mismo de su hundimiento psicótico, comienza Warburg a darse cuenta de la proximidad de su proyecto intelectual al del psicoanálisis. Al silenciar este episodio biográfico, Gombrich ha producido una considerable censura epistemológica[31]. Se trataba, una vez más, de dejar a los demonios del inconsciente freudiano —como también a los de lo dionisíaco de Nietzsche— bajo los antiguos parapetos de la *Mitteleuropa* en ruinas. Se trataba de ofrecer a la «tradición warburgiana», ya en adelante anglosajona, el retorno al orden de una filosofía de las facultades (Kant y el *a priori* trocados por Panofsky contra Nietzsche y el eterno retorno) acompañado de una psicología «positiva» (Popper y la percepción trocados por Gombrich contra Freud y el fantasma). Para quebrar esta censura es preciso ahora que tratemos de reimaginar el camino que lleva de Warburg a Freud.

28 Cfr. G. Bing, 1965, p. 303. E. H. Gombrich, 1970, pp. 67-68, etc.
29 J. Mesnil, 1926, p. 238.
30 E. H. Gombrich, 1966a, pp. 119-120. *Id.*, 1969, pp. 47-49. *Id.*, 1994b, pp. 638 y 646-647.
31 Cfr. E. Wind, 1971, p. 107.

DIALEKTIK DES MONSTRUMS, O LA CONTORSIÓN COMO MODELO

La «psicología histórica de la expresión» soñada por Warburg –como fundamento teórico de su antropología de las imágenes– fue considerada, pues, antes que nada, como una *psicopatología*. La historia warburgiana de las imágenes trata de analizar el placer de las invenciones formales en el Renacimiento, pero también la «culpabilidad» de retenciones memorativas que pueden manifestarse en ellas; evoca los movimientos de creación artística, pero también las compulsiones de «autodestrucción» presentes en la exuberancia misma de las formas; subraya la coherencia de los sistemas estéticos, pero también lo «irracional» de las creencias que en ocasiones les sirven de fundamento; investiga la unidad de las épocas estilísticas, pero también los «conflictos» y las «formaciones de compromiso» que pueden atravesarlas y disociarlas; considera la belleza y el encanto de las obras maestras, pero también la «angustia» y las «fobias» de las que ofrecen, decía Warburg, una «sublimación».

Todo este vocabulario –sorprendente en la pluma de un historiador del humanismo– demanda, desde luego, ser interrogado en su arqueología teórica. Nos indica ya que, si el *símbolo* estuvo en el centro de las preocupaciones teóricas de Warburg, no fue en calidad de una *síntesis abstracta* de la razón y lo irracional, de la forma y de la materia, etc.[32], sino como el *síntoma concreto* de una separación incesantemente presente en la «tragedia de la cultura». Cuando Warburg posa su mirada sobre una Magdalena patética

32 Cfr. E. Cassirer, 1922, pp. 39-111. *Id.*, 1923a, pp. 7-37.

de Niccolò dell'Arca, de Donatello o de Bertoldo di Giovanni (*figs. 22 y 54*), queda claro que la «expresión» gestual no es *simbólica* más que por haber sido primero *sintomática*. La fórmula gestual no «expresa», aquí, más que la cristalización en la santa mujer de un momento de intensidad que se da ante todo como una verdadera *efracción en el orden simbólico* de la historia evangélica: es el momento de un *contratiempo* que repite, en el cuerpo de la Magdalena, el deseo desenfrenado de las antiguas ménades[33]. Es el gesto de una *contra-efectuación* que recuerda, en el cuerpo de la Magdalena, un paganismo del que su contenido simbólico –el sacrificio del Verbo encarnado– no quiere, evidentemente, saber nada. Se trata, pues, de algo así como un síntoma.

Se podría decir que la historia del arte warburgiana, tanto en sus modelos de tiempo –el *Nachleben*– como en sus modelos de sentido –la *Pathosformel*–, aspira a aprehender sus objetos predilectos a partir de sus *efectos críticos*: desde las «persecuciones eróticas» de Botticelli y Pollaiuolo (en las que Savonarola veía, con razón, la «insolencia de un deseo orgiástico»[34]) hasta los «superlativos del lenguaje mímico» de los que, en Donatello y otros, surge una «movilidad de la expresión [...] perfectamente inoportuna»[35]; desde la irrupción de la astrología árabe en un fresco ferrarés del siglo XV hasta las oscuras relaciones de la Reforma alemana con las creencias astrológicas[36], en cada ocasión experimentamos hasta qué punto «la necesidad de confrontarse con el mundo formal de los valores expresivos predeterminados –ya provengan del pasado o del presente– representa para cada artista [...] la crisis decisiva *(die entscheidende Krisis)*»[37]. En el baile de estas «crisis decisivas», Warburg terminará por ver a toda la cultura occidental agitada por una oscilación sintomática que él mismo había sufrido en sus propias carnes:

> «A veces me parece que, como psicohistoriador *(ich als Psychohistoriker)*, he intentado diagnosticar la esquizofrenia de la cultura occidental *(die Schizophrenie des Abendlandes)*, a partir de sus imágenes, en un reflejo autobiográfico. La ninfa extática (maníaca), por un lado, y el dios fluvial en duelo (depresivo) por otro *(die ekstatische Nympha [manisch] einerseits und der trauernde Flussgot [depressiv] underseits)*»[38].

33 A. Warburg, 1893, pp. 20-21 (trad., p. 58).
34 *Ibid.*, pp. 36-53 (trad., pp. 69-81).
35 *Id.*, 1914, pp. 173-176 (trad., p. 224).
36 *Id.*, 1912, pp. 173-198 (trad., pp. 197-220). *Id.*, 1920, pp. 199-303 (trad., pp. 245-294).
37 *Id.*, 1929b, p. 172 (trad., p. 41).
38 *Id.*, *Tagebuch*, 3 de abril de 1929 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 303).

Hay, por tanto, subyacente a los efectos críticos, un *orden de las causas* que Warburg, en 1929, termina por aprehender en el vocabulario psicopatológico de la esquizofrenia (notación deleuziana *avant le lettre*, según parece) o de la psicosis maníaco-depresiva (notación ligada de hecho al trabajo terapéutico llevado a cabo con Ludwig Binswanger). Ya en 1889 Warburg había designado este orden de causas hablando de «movimientos inmotivados» *(ohne Motivierung)* no naturales «ligados al deseo» *(in Zusammenhang mit dem Wunsch)*[39]... Cuarenta años más tarde —es decir, poco antes de su muerte— el «psico-historiador» tenía a su disposición el concepto freudiano del inconsciente. Pero, como si temiese que la noción sustantiva *(das Unbewusste)* le alejara de la dinámica que pretendía caracterizar, prefirió, una vez más, llevar su búsqueda a los amasijos de serpientes en movimiento: prefirió hablar de una «dialéctica del monstruo» *(Dialektik des Monstrums)*[40].

¿El orden de las *causas*? Se trata del eterno conflicto con una temible, soberana e innombrable *cosa*. Temas omnipresentes en los últimos años de Warburg: el «combate con el monstruo» *(Kampf mit dem Monstrum)* en nosotros mismos; el «drama psíquico» *(Seelendrama)* de la cultura entera; el nudo «complejo y dialéctico» *(Complex und Dialektik)* del sujeto con ese misterioso *Monstrum* definido en 1927 como una «forma causal originaria» *(Urkausalitätsform)*[41]. Tal fue, a ojos de Warburg, la fundamental e «inquietante dualidad» *(umheimliche Doppelheit)* de todos los hechos de cultura: la lógica que hacen surgir deja también que se desborde el caos que combaten; la belleza que inventan deja al mismo tiempo que asome el horror que rechazan; la libertad que promueven deja vivas las coerciones pulsionales que tratan de quebrar[42]. Warburg gustaba de repetir el aforismo *Per monstra ad astra* (del que la célebre expresión freudiana *Es war, soll Ich werden* parece ofrecer una variante): pero ¿cómo entenderlo sino en el sentido de que, en cualquier caso, hay que pasar por los poderes del monstruo?

Efectos críticos y causas inconscientes: la «dialéctica del monstruo» no describe otra cosa que una estructura de síntoma. Porque es ésta la que explica, a la vez, tanto el rechazo como el retorno de lo rechazado: rechazo en «fórmulas plásticas de compromiso» *(plastische Ausgleichsformel)* que apenas franquean el «umbral de la conciencia» *(Schwelle des Bewusstseins)*; retorno de lo rechazado en la «crisis» *(Krisis)* y la figura «sintomática» *(symptomatisch)*

39 *Id.*, *Fragmente*, 27 de marzo de 1889 (citado *ibid.*, p. 48).
40 *Id.*, *Briefmarke* (citado *ibid.*, p. 252).
41 *Ibid.* (citado *ibid.*, pp. 251-252). *Id.*, 1927a, pp. 14-16 (notas fechadas el 30 y 31 de mayo de 1927).
42 *Id.*, 1929b, p. 172 (trad., pp. 40-41).

que surgen del «grado de tensión máxima de la energía» (*höchste energetische Anspannung*), como Warburg comprime, en 1907, su vocabulario en sólo cuatro líneas de su artículo sobre Francesco Sassetti[43]. Más tarde, la «dialéctica del monstruo» se encarnará visualmente en la *Cerda de Landser* de ocho patas grabada por Durero o en las horribles figuras compuestas de las xilografías de propaganda anticatólica[44] (*fig.* 19).

Cuando, a propósito de estas figuras, Warburg nos habla de una «región de los monstruos proféticos» (*Region der wahrensagenden Monstra*)[45], creo que es posible entender su expresión en los dos sentidos que exige una disciplina bifaz como la «psicología histórica». Del lado de la historia, los monstruos de la propaganda luterana pretenden ser «proféticos» de una derrota político-religiosa del papado. Del lado de la psicología, ignoran que están presentando una verdad (*Wahrheit*) inconsciente por mediación de –la figura visual– de estos monstruos de leyenda (*Sage*) de cuerpos compuestos. Ésa es la razón de que las imágenes constituyan, a ojos de Warburg, objetos «proféticos» (*wahrsagend*) por excelencia y de que la historia del arte deba ser no solamente una historia de fantasmas sino también una historia de profecías y de síntomas.

En cualquier caso, en adelante habrá que entender las *Pathosformeln* como las cristalizaciones corporales de la «dialéctica del monstruo». *Momentos-síntoma* de la imagen antropomorfa, las fórmulas de pathos fueron consideradas por Warburg desde el punto de vista dialéctico del rechazo («fórmulas plásticas de compromiso») y del «retorno de lo rechazado» («crisis», «grado de tensión máxima»). La *imagen en movimiento* de la que Warburg quiso hacer el atlas, y hasta el álbum genealógico occidental, no describe otra cosa que *movimientos-síntoma*[46]. Pero ¿según qué paradigma debemos comprender éstos últimos? En la época de Warburg no faltaron tentativas de escrutar los «movimientos de la expresión» hasta en sus reductos patológicos: desde el «mecanismo fisiognómico» estudiado por Theodor Meynert en su *Psiquiatría* (1884) hasta la «patología de la conciencia simbólica» de Ernst Cassirer (1929), pasando por los desórdenes del gesto expresivo analizados por Karl Jaspers en su *Psicopatología general* (1913)[47].

43 *Id.*, 1907b, p. 149 (trad., p. 183).
44 *Id.*, 1920, pp. 244-255 (trad., pp. 274-278).
45 *Ibid.*, p. 253 (trad., p. 277).
46 Cfr. P. A. Michaud, 1998a. G. Didi-Huberman, 1998b, pp. 7-20.
47 Cfr. T. Meyner, 1884, pp. 251-262. K. Jaspers, 1913, pp. 227-273. E. Cassirer, 1929b, pp. 233-312.

También la escuela psicológica francesa podía, sin ninguna duda, ser útil para los propósitos de Warburg: así, Théodule Ribot había formulado una teoría de la memoria inconsciente, una «herencia psicológica» –su propio *Nachleben* de las «facultades» y de los «instintos»– cuyos ejemplos había ido a buscar a la historia de la Florencia de los Médicis[48]. Y había propuesto una explicación de los gestos expresivos –su noción personal de las *Pathosformeln*– elaborando toda una teoría del *inconsciente del movimiento* en la que la *psique* era entendida desde el punto de vista de una «actividad motriz latente» que dispone sus «residuos motores» en todos los estratos de la vida psíquica[49].

Pero más que ninguna otra cosa es la clínica de la histeria –tan triunfante como espectacular en este final del siglo XIX– la que parece que debe proporcionar el modelo sintomatológico más pertinente de la «dialéctica del monstruo» según Warburg. En el síntoma histérico se unen, en efecto, las *Pathosformeln* expresivas de la crisis y el *Nachleben* de un traumatismo latente que retorna en la intensidad de los movimientos producidos (en la partícula *nach* del verbo *nachleben* está incluida, por lo demás, la posibilidad de una simulación: ahora bien, la historia fue considerada precisamente desde este punto de vista por los alienistas desde el siglo XVIII). Surge, entonces, la figura de Charcot, pensador incuestionable del funcionamiento sintomático y coreógrafo incuestionable del espectáculo histérico de finales del siglo XIX.

La afinidad entre el cuerpo histérico de Charcot y la *Pathosformel* de Warburg ha sido recientemente argumentada y defendida por Sigrid Schade: aparte del hecho de que dos obras de Charcot y de su colaborador Paul Richer se encontraban en la biblioteca de Warburg[50], la psicopatología del uno emparentaba con la *Kulturwissenschaft* del otro en más de un punto esencial. Ambos saberes se presentan como exploraciones de un archivo clínico, utilizan abundantemente la fotografía y terminan por constituirse en repertorios iconográficos[51], de manera que el atlas warburgiano de las fórmulas de pathos (*figs. 44, 69-71, 86-87 y 90-91*) sería un equivalente histórico del famoso cuadro sinóptico –construido por Richer según las indicaciones de su maestro– del «gran ataque histérico completo y regular»[52].

48 T. Ribot, 1881, pp. 103-118.
49 *Id.*, 1914.
50 J.-M. Charcot y P. Richer, 1889. P. Richer, 1902.
51 S. Schade, 1993, pp. 499-517.
52 *Ibid.*, p. 503. Cfr. P. Richer, 1881, lám. V.



55. Anónimo griego, *Ménade danzante*, época neoática.
Representación gráfica de un relieve del Louvre. De A. Warburg, *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, 1923, fig. 21.

La gran virtud de este acercamiento entre Charcot y Warburg está en levantar una censura de la tradición warburgiana –una «mancha ciega», escribe Schade[53]–. En efecto, la historia del arte no ha querido saber nada de las prolongaciones *patológicas* del *pathos* según Warburg: se ha negado a ver aquello que su propio estatus de disciplina humanística debía a la puesta en práctica por Warburg de algo así como una «disciplina patológica»[54]. Sigrid Schade tiene razón al hablar de Charcot como un «precursor» (*predecessor*) de Warburg en el plano de la interdisciplinariedad, de la observación de los cuerpos entregados al momento del *pathos*, de la pasión e incluso de la locura dionisíaca[55]. Hay que señalar, en este punto, que las alusiones de Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, al baile de San Vito y al pequeño poseído de la

53 S. Schade, 1993, pp. 499-501.
54 G. Didi-Huberman, 1998b, pp. 7-20.
55 S. Schade, 1993, p. 502.



56. Pródromos del gran ataque histérico. De P. Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, 1881, p. 5.

Transfiguración de Rafael encuentran su correspondencia exacta en las láminas consagradas por Charcot y Richer a los mismos temas en su obra sobre *Los demoníacos en el arte*[56].

¿Cómo no habría de llamarnos la atención, entonces, la analogía entre las figuras dionisíacas de la Ninfa de Warburg y las figuras de la histérica dibujadas por Richer en la Salpetrière (*figs.* 55-56)? ¿No podría decirse que el camino de vuelta atrás adoptado por Charcot en su «medicina retrospectiva» –histéricas modernas, místicas cristianas, ménades antiguas– encuentra su justificación histórica y estética en el análisis warburgiano de las supervivencias? Me parece, sin embargo, que, si miramos la cosa más de cerca, el terreno de esta analogía está sembrado de trampas; es más, se hunde a cada paso que damos.

56 F. Nietzsche, 1872, pp. 44-54. J.-M. Charcot y P. Richer, 1887, pp. 28-38.

En efecto, en Charcot toda la utilización de las figuras depende de una operación epistémica que tiende a reducir el carácter esencialmente *proteiforme*, lábil y metamórfico, del síntoma histérico –ese amasijo de serpientes movientes que atraviesan el cuerpo– al simple *status* de un cuadro regular que tiene fuerza de ley tanto temporal como visual. El objetivo de Charcot era el mismo, ya fuese a través del recurso a la hipnosis, a la experimentación galvánica o al establecimiento de una «iconografía»: *dominar las diferencias* del síntoma. Y ello no era posible, al nivel concreto, más que sobrealienando a las propias histéricas, haciéndolas plegarse a las imágenes patéticas que les precedían en la «iconografía artística» del maestro[57]. Ello no era posible, por tanto, sino desarrollando un *sofisma histórico* acompañado de un *sofisma iconográfico* en el que los cuerpos reales –los cuerpos sufrientes– eran comminados a adaptarse a la imagen de las figuras recogidas en los atlas como otras tantas «pruebas» de un cuadro clínico establecido de una vez por todas[58].

Si la histérica de Richer se parece tanto a la ménade de Warburg es, en primer lugar, porque Richer quiso dibujar a sus histéricas a la manera del arqueólogo que dibuja una escultura de la Antigüedad. Nada de eso hay en Warburg: el *montaje* del atlas *Mnemosyne* respeta las discontinuidades y las diferencias, no borra jamás los hiatos temporales (por ejemplo, entre un dibujo arqueológico y una fotografía contemporánea), mientras que el *cuadro* de Charcot persigue las continuidades y las semejanzas, instaura una unidad temporal en el desarrollo del «gran ataque histérico completo y regular». En consecuencia, la «ciencia sin nombre» de Warburg subvierte todas las premisas de la iconografía médica de Charcot. En esta última, *lo histérico* es un significante al cual todo debe reducirse, desde la ménade representada a la enferma presente. En aquélla, por el contrario, *Ninfa* sigue siendo un significante flotante que corre de una encarnación a otra sin que nada logre circunscribirla.

Hay que reconocer, a fin de cuentas, que las sintomatologías de Charcot y Warburg se oponen en casi todos los puntos: el síntoma de Charcot es una categoría *clínica* reducible a un cuadro regular y a un criterio nosológico bien definido, mientras que el síntoma de Warburg es una categoría *crítica* que hace explotar el «cuadro regular» tanto de la historia estilística como de los criterios académicos del arte. Charcot deseaba que el síntoma se remitiera siempre a su *determinación* (traumática, neurológica o incluso

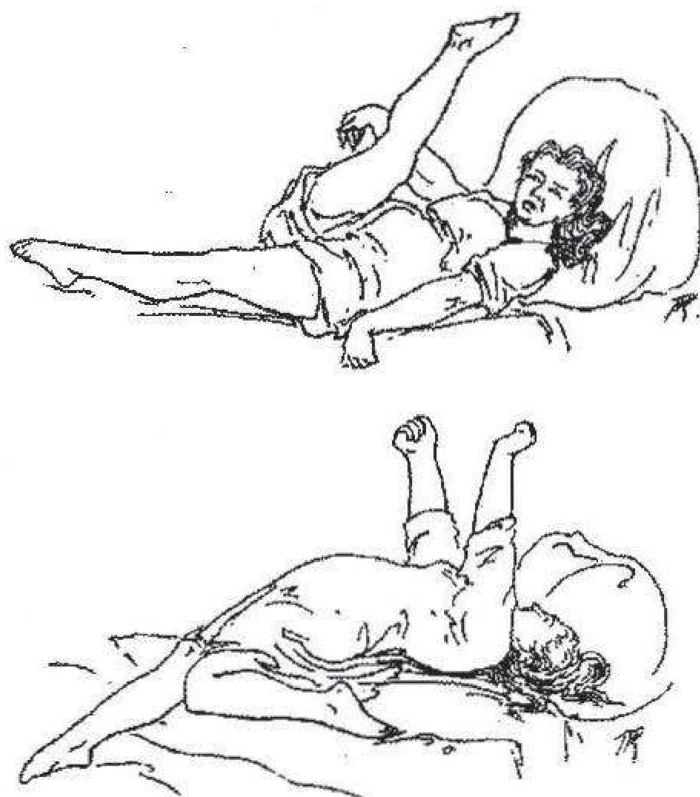
57 Cfr. G. Didi-Huberman, 1982, pp. 69-82. *Id.*, 1991, pp. 267-280.
58 *Id.*, 1984, pp. 125-188.

tóxica), mientras que Warburg hace del síntoma una obra constante, constantemente abierta, de la *sobredeterminación*. Por un lado, el protocolo, casi totalitario, del ataque «completo y regular»; por otro, una errática *imbricación*, un amasijo de serpientes cuyas abscisa y ordenada nos costaría mucho fijar —como en el cuadro de Charcot[59]—.

Una última puntualización nos hará comprender toda la distancia que separa estos dos modelos epistemológicos del síntoma: a los famosos «principios generales de la expresión» establecidos por Darwin y cuya importancia a ojos de Warburg ya hemos visto, les resulta muy estrecho el modelo del síntoma histérico de Charcot. Ciertamente, la *impronta* da cuenta de una memoria traumática presente en el ataque, donde se concentra en el llamado periodo de las «actitudes pasionales» o «poses plásticas»[60]. Pero ¿y el *desplazamiento*? ¿Y la *antítesis*? Hay que reconocer que Charcot y Richer defendieron una concepción de las «poses plásticas» de la que está ausente justamente la *plasticidad* que exigen esos dos principios darwinianos. No los encontramos más que negativamente, en hueco, rechazados a los trasfondos insensatos del ataque: en ese famoso período detestado en el que la histérica desafiaba a su amo y éste, superado por el acontecimiento, no salía al paso más que con la doble calificación del «ilogismo» (ella hace cualquier cosa) y del «clownismo» (se mofa de nosotros). Se trata del llamado periodo de las contorsiones, ordenado en esquemas por Richer (*figs.* 57-60) porque la mayor parte de las veces fue fotografiado en vano, en el flujo de movimientos demasiado desordenados u ocultos bajo la camisa de fuerza que finalmente se colocaba a las pacientes[61]:

> «Es, si se me permite una expresión un tanto vulgar, el *período de los grandes esfuerzos*; y no sin razón M. Charcot le ha dado el pintoresco nombre de *clownismo*, recordando con ello los ejercicios musculares a los que se entregan los acróbatas. En efecto, este período comprende dos fases, la de las *actitudes ilógicas* o *contorsiones* y la de los *grandes movimientos*, exigiendo ambas una flexibilidad, una agilidad y una fuerza muscular hechas para asombrar al espectador y que, en la época de los convulsionarios de Saint-Médard, parecieron tan por encima de los recursos de la naturaleza que sólo la intervención divina parecía poder explicarlos [...] Aquí, la enferma toma las posiciones más variadas, imprevistas e inverosímiles»[62].

59 Cfr. los cuadros dejados sin rellenar por A. Warburg, 1905-1911 (*fig.* 47).
60 P. Richer, 1881, pp. 89-116.
61 Cfr. G. Didi-Huberman, 1991, pp. 267-280.
62 P. Richer, 1881, p. 69. Cfr. G. Didi-Huberman, 1982, pp. 161-162, 246-272, etc.

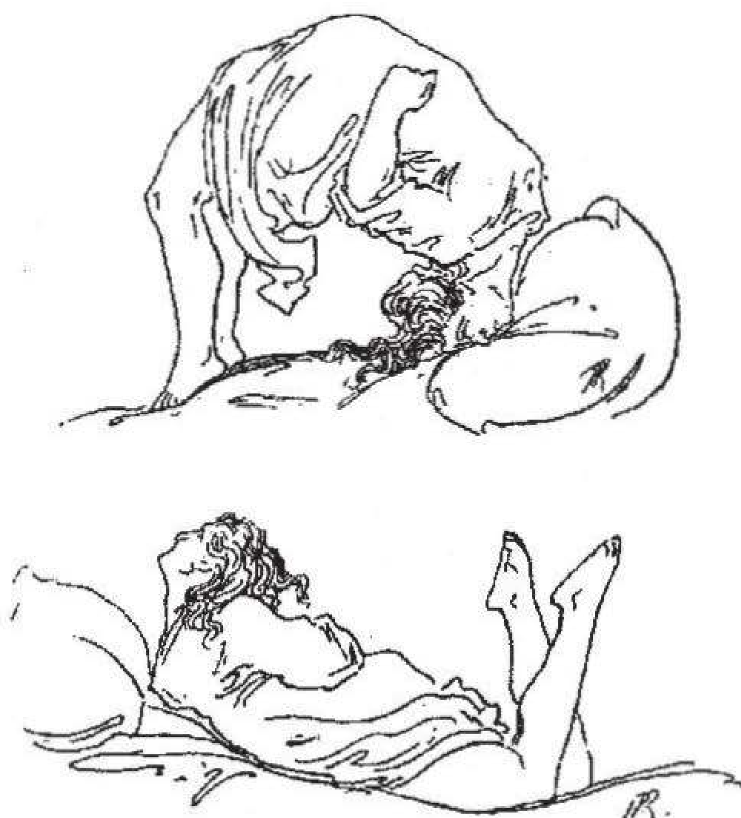


57-58. *Gran ataque histérico: contorsión o movimientos ilógicos*. De P. Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, París, 1881, pp. 72-73.

Y he aquí el giro decisivo: corresponde a Freud el haber elaborado una comprensión del síntoma histérico adecuada para superar el modelo rígido del cuadro clínico, para explicar imbricaciones –o sobredeterminaciones– movientes y respetar la esencial plasticidad de los procesos implicados. Ahora bien, ¿cómo logra Freud superar el iconografismo de Charcot? En primer lugar, volviendo –como ha demostrado Lucille Ritvo– a los tres principios darwinianos de la impronta o «repetición memorativa», el desplazamiento o «derivación» y, finalmente, la «antítesis» o posibilidad de inversión en el contrario[63].

La *impronta* permite a Freud comprender en qué medida el síntoma actualizaba una memoria inconsciente en acción. El *desplazamiento* permite explicar el juego constante de las imbricaciones figurales y de las metamorfosis significantes: una manera dinámica de encarar la complejidad de los fenómenos. La *antítesis*, por su parte, permitirá describir los modos con que

63 Cfr. L.B. Ritvo, 1990, pp. 264-273. Cfr. P. Lacoste, 1994, pp. 21-43.



59-60. *Gran ataque histérico: contorsión o movimientos ilógicos.* De P. Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, 1881, pp. 76-77.

el inconsciente, en el síntoma, hace caso omiso –«ignora»– de la contradicción lógica y el tiempo de los biomorfismos triviales. Significativamente, Freud abordó el problema del síntoma exactamente allá donde Charcot lo había dejado: en el mismo fondo de los «movimientos ilógicos» –ese momento negativo en la «dialéctica del monstruo», ese «grado máximo de tensión» en las *Pathosformeln*, como acaso hubiera dicho Warburg–.

Camino real del psicoanálisis, «formación del inconsciente» en el sentido pleno del término[64], el síntoma histérico deja con Freud de depender de una iconografía: no es ni «cuadro» (representativo o protocolario), ni «reflejo» (aunque sea de un traumatismo). Desarrolla, más bien, los *dinamogramas* de múltiples polaridades reunidas en amasijo o erráticamente montadas unas sobre otras, a veces hormigueantes como serpientes: toques con tabúes, rupturas con defensas, deseos con censuras, crisis con compromisos, imbricaciones con desimbricaciones... En el enlace dialéctico de

64 Cfr. S. Freud, 1916 1917, p. 466. *Id.*, 1926, p. 17.

estas polaridades surge el momento sintomático como tal. Freud lo observó —antes incluso de interpretarlo— en una situación que no es probablemente la de la cura (podemos imaginar una sala común de la Salpetrière, o incluso el anfiteatro de Charcot):

> «[...] en un caso que he observado, la enferma mantiene con una mano su ropa apretada contra el cuerpo (como mujer), mientras que con la otra trata de arrancársela (como hombre). Esta simultaneidad contradictoria *(diese widerspruchsvolle Gleichzeitigkeit)* condiciona en gran parte lo que tiene de incomprensible *(die Unverständlichkeit)* una situación no obstante tan plásticamente figurada en el ataque *(eine im Anfalle so plastisch dargestelle Situation)* y se presta por tanto perfectamente a la disimulación del fantasma inconsciente en acción *(Verhüllung der wirsksamen unbewussten Phantasie)*»[65].

Admirable lección de observación[66]. Donde Richer hablaba de la contorsión histérica en términos de «las posiciones más variadas, más imprevistas» —y, por tanto, imposibles, como tales, de comprender en una iconografía—, Freud llegará a extraer la *fórmula de este pathos* corporal, la *fórmula de este caos* gestual que explota en el ataque. En este «cuerpo mudo en imagen» —como Pierre Fédida aborda la cuestión misma del síntoma[67]—, en este embrollo de movimientos desordenados, Freud supo reconocer, en efecto, una estructura ejemplar. Vale la pena que lo consideremos en detalle, porque la lección de observación va acompañada, aquí, de una profunda lección antropológica sobre la «dialéctica del monstruo».

Primer elemento en esta estructura: la *intensidad plástica* de las formas corporales y de los movimientos producidos. La histérica en crisis presenta ante el observador una «situación tan plásticamente figurada» *(eine so plastisch dargestelle Situation)* que la mirada se ve a un tiempo atraída (captada, fascinada) y rechazada (desconcertada). Es ante todo por ser visualmente intensa por lo que la «situación» figurada en el ataque parece abocada a la «incomprensibilidad» *(Unverständlichkeit)*. Freud parte, pues, de un dato fenomenológico insoslayable, tan evidente a sus ojos —pero difícil de interpretar— como lo era, a ojos de Warburg, la intensidad dionisíaca de una Magdalena al pie de la cruz. Recordemos, además, que Goethe había partido de esta misma constatación a propósito de los gestos desesperados de Laocoonte: la intensidad «en acción» del grupo escultórico «supera infi-

65 *Id.*, 1908b, p. 155.
66 Cfr. G. Didi-Huberman, 1982, pp. 161-162. *Id.*, 1995a, pp. 200-202. *Id.*, 1998a, pp. 92-98.
67 P. Fédida, 1992, p. 246 (y, en general, pp. 227-265).

nitamente», decía, «las capacidades de nuestro entendimiento. La contemplamos, la percibimos, tiene un efecto; pero no puede realmente ser conocida»[68].

Segundo elemento esencial de esta estructura (y segundo motivo para hacer la situación «incomprensible»): la simultaneidad *contradictoria*. La efectuación extrema se convierte aquí en contra-efectuación. La intensidad se hace antítesis: trabajo orgánico y transgresivo a la vez. ¿Qué es lo que ocurre? Dos movimientos contradictorios se enfrentan en un solo cuerpo. Freud describe esta dialéctica –exactamente como hubiera hecho Warburg para una Magdalena de Niccolò dell'Arca– observando el papel que juega el «accesorio en movimiento», es decir, el drapeado de la vestimenta, que es arrancado por la mitad-hombre a la mitad-mujer y que es retenido por la mitad-mujer contra la agresión de la mitad-hombre. El resultado será una *imbricación en movimiento*, una «dinamografía» de polaridades mezcladas. «El síntoma representa la realización de dos deseos contradictorios», escribía Freud en 1899[69]. Y eso es algo que nuestro texto recupera en términos en los que aparece la *ley de constitución dúplice de toda formación del inconsciente*[70], una ley que sin duda Warburg no hubiera rechazado en el ámbito de las imágenes en general.

He aquí, pues, el principio darwiniano de la antítesis investido de una extensión tan radical que la idea misma de «expresión patética» parecerá volar en pedazos. El síntoma –tal es su etimología– remite a lo que cae, no a lo que significa. Con él, los propios signos explotan: brotan en chorros y después se hunden ante un nuevo fuego de artificio. Freud lo indica ya cuando describe la manera en que el síntoma se ve *sobredeterminado* en un plano no solamente sincrónico (varios sentidos al mismo tiempo...) sino también diacrónico (... modificándose cada uno de ellos en el tiempo)[71]. En resumen, el síntoma en el sentido freudiano da cuenta con gran exactitud de aquello que Warburg trataba de comprender en la oscilación constante entre «polarizaciones extremas» y «despolarizaciones» productoras de «ambivalencias». No puede sorprender, entonces, que el vocabulario del conflicto y del compromiso fuese tan necesario para la definición de la *Pathosformel* warburgiana como para la *Symptombildung* freudiana.

68 J. W. Goethe, 1798, p. 165.
69 S. Freud, 1887-1902, p. 247 (carta a W. Fliess, 19 de febrero de 1899).
70 *Id.*, 1908b, p. 154.
71 *Id.*, 1900, p. 484. *Id.*, 1905, p. 38.

> «[Los síntomas] son el resultado de un conflicto (*Konflikt*) en el que lo que está en juego es un nuevo modo de satisfacción de la libido. Las dos fuerzas (*Kräfte*) que están desunidas se encuentran de nuevo en el síntoma, se reconcilian de alguna manera mediante el compromiso (*durch den Kompromiss*) de la formación sintomática (*der Symptombildung*). Ésa es también la razón de que el síntoma tenga tal capacidad de resistencia (*so widerstandsfähig*): es mantenido por los dos lados»[72].

Esta capacidad de «resistencia» puede comprenderse también como una capacidad de supervivencia, de *Nachleben*. La tenacidad histórica de las *Pathosformeln* se explicaría, por tanto, metapsicológicamente, por la imbricación en ellas de conflictos «mantenidos» y de compromisos siempre posibles. En la Magdalena esculpida por Bertoldo di Giovanni (*fig.* 54), la ménade antigua sobrevive tan bien sólo porque duelo y deseo son mantenidos en su *conflicto*, tensos pero intrincados en un equívoco hábilmente escogido: el que hace posible el *compromiso* de la danzarina pagana en trance y la santa cristiana lacrimosa. Freud escribe que el síntoma es «una ambigüedad ingeniosamente seleccionada, que encierra dos significaciones que se contradicen totalmente»[73]. Creeríamos estar leyendo una descripción de todo lo que interesó a Warburg en la supervivencia de las *Pathosformeln* antiguas, por ejemplo, el gesto desesperado del *Pedagogo* antiguo sobreviviendo *invertido* en el gesto triunfante del David renacentista (*fig.* 44).

El síntoma juega, por tanto, con la antítesis: crea «situaciones incomprensibles» porque sabe conferir una intensidad plástica –es decir, una evidencia fenoménica que se ofrece de golpe al espectador, en una escultura– a los juegos más complejos de la «simultaneidad contradictoria». Coexisten aquí y se responden conflictos y compromisos, «formaciones de reacción» (*Reaktionsbildungen*) y «formaciones sustitutivas» (*Ersatzbildungen*). Coexisten aquí y se intercambian representaciones rechazadas y representaciones rechazantes. Freud había indicado ya en el sueño un proceso observable también en el síntoma y que llamó la «inversión en lo contrario» (*Verkehrung ins Gegenteil*):

> «La inversión, la transformación en lo contrario, es uno de los medios que el trabajo del sueño emplea con mayor frecuencia y facilidad. [...] Da a la representación un grado de deformación tal que, a primera vista, el sueño

72 *Id.*, 1916-1917, p. 456.
73 *Ibid.*, p. 458.

parece totalmente ininteligible. [...] La crisis histérica emplea a menudo esta misma técnica para engañar a sus espectadores»[74].

Ahora bien, lo que dice Freud de la contorsión histérica lo dice exactamente Warburg de las fórmulas figurativas susceptibles de supervivencias: su juego con la antítesis –es decir, su *insensibilidad a la contradicción* lógica, recurriendo a otra expresión freudiana– manifiesta a la vez su trabajo de *transformación* y su *tenacidad*, su capacidad de eterno retorno. Pero hay más aún: Warburg y Freud comparten una atención particular a lo que yo llamaría los *pivotes formales* de todas estas inversiones de sentido[75].

En su artículo de 1908 Freud nos da una gran lección de observación en cuanto que acepta la complejidad del fenómeno (el amasijo de serpientes en movimiento que constituye la «incomprensible situación» del ataque histérico) sin renunciar por ello a la búsqueda de una estructura. Dicha estructura no la encontrará empobreciendo o esquematizando lo que ve –como hace Richer–, ni buscando una idea «detrás» de lo que ve. Tampoco buscará sus detalles iconográficos –como trata de hacer Richer–, algo que el desorden de los «movimientos ilógicos» hace imposible. Por el contrario, discierne de golpe una línea de tensión formal, una especie de *línea de simetría en movimiento*: sinuosa o quebrada con el cuerpo que, alternativamente, se estira y se repliega. Danzante o explosiva, pero siempre presente, en el seno mismo del caos gestual que distribuye a uno y otro lado de su inaprehensible geometría.

Sin duda la clínica de Charcot –en la que abundan las «hemi-sensibilidades», las «hemi-antestesias», etc.– había preparado a Freud para esa observación. Pero todo lo que a ojos de Charcot era todavía desorden, todo el carácter «incomprensible» e «ilógico» de la situación, se organiza ahora en torno a un eje que orienta el fantasma masculino a un lado y el fantasma femenino a otro. Esta charnela reúne y enfrenta a un tiempo a los dos términos contradictorios. No resuelve la complejidad, sino que la organiza y la difunde, espacialmente, rítmicamente. Es el pivote –agitado él mismo, insisto– en torno al cual se libera todo el desenfreno de la contorsión.

Esta simetría en movimiento ofrece, por tanto, una *fórmula* para el *pathos* crítico que explota en el ataque. ¿Cómo no pensar, en este punto, en la muy particular manera en que Warburg discierne la estructura del pathos presente en los cuadros de Botticelli o en los frescos de Ghirlandaio? Por todas partes se observa, en efecto, el poder estructurador de los *pivotes visua-*

74 *Id.*, 1900, p. 282.
75 Cfr. G. Didi-Huberman, 1996c, pp. 145-163.

les: en Botticelli es el borde orgánico del cuerpo y de sus «accesorios en movimiento», cabelleras, drapeados; en Ghirlandaio es el borde arquitectónico del suelo y el subsuelo, de donde tan extrañamente surgen, en Santa Trinità, los retratos genealógicos de los niños Médicis[76]. En torno a estos pivotes visuales danzan, si se me permite la expresión, todas las contradicciones, todos los conflictos presentes en la imagen: armonías con rupturas, bellezas con terrores, similitudes con disimilitudes, tiempos presentes con tiempos pasados, vidas con muertes... La ley morfológica de los amasijos de serpientes es, sin duda, compleja, sobredeterminada, imposible de esquematizar, pero existe, se deja entrever. Nunca la captamos totalmente, pero nos acercamos, la vemos aflorar en el ritmo mismo de las imbricaciones en movimiento dadas por la imagen.

Se impone una última puntualización a propósito de este trabajo visual de la «simultaneidad contradictoria»: la intuición común a Freud y a Warburg tiene quizás su fuente –una vez más– en la estética y la morfología goetheanas. Al hablar de esa otra contorsión humana y de ese otro amasijo de serpientes que presenta el *Laocoonte*, Goethe insistía, de entrada, en la importancia de las antítesis presentes en la escultura (*figs. 29 y 36*):

> «[...] el grupo del Laocoonte, aparte de los otros méritos que posee y que le son reconocidos, constituye al mismo tiempo un modelo de simetría y de variedad, de calma y de movimiento, de oposiciones y gradaciones sutiles. Todos estos elementos se ofrecen conjuntamente al espectador, en parte de manera sensible y en parte de manera espiritual»[77].

Todo se desdobla, todo se opone y todo se entremezcla en el *Laocoonte*. El escultor, dice Goethe, «nos muestra en una sola obra el movimiento con su causa». Podemos ver en él cómo las tres figuras que luchan con las serpientes «se activan de múltiples maneras diferentes». Más aún, «cada figura expresa una doble acción» (*eine doppelte Handlung*), de suerte que todos los grados de la complejidad implican a todas las escalas de la organización formal[78]. Goethe, finalmente, ve en la elección misma del motivo representado –el cuerpo humano contorsionándose bajo el dominio contorsionado de los cuerpos de los reptiles– una ventaja morfológica ejemplar: se ha tratado de *esculpir fuerzas múltiples* y de manifestar lo que significa antropo-

76 A. Warburg, 1893, pp. 54-63 (trad., pp. 83-91). *Id.*, 1902a, p. 76 (trad., p. 112).
77 J. W. Goethe, 1798, p. 168.
78 *Ibid.*, pp. 169 y 174.

lógicamente la contorsión misma (ya sea en la locura, en el dolor o en una obra maestra de la escultura), a saber, la antítesis del *movimiento* y la *parálisis*:

> «El objeto elegido es uno de los más ventajosos que se pueda imaginar: hombres luchando contra criaturas peligrosas que no actúan por su masa o su poder sino en cuanto que fuerzas múltiples (*als ausgeteilte Kräfte*); no amenazan sólo por un lado y no exigen, por tanto, una resistencia concentrada en un solo punto, sino que son capaces, gracias a su longitud, de paralizar más o menos a tres hombres sin herirlos. A través de esta parálisis una cierta calma y una cierta unidad se expanden ya, a pesar de la importancia de los movimientos. Las actuaciones de las serpientes están indicadas según una gradación. Una no hace más que enlazar, otra está irritada y hiere a su adversario»[79].

Movida por fuerzas múltiples, actuando doblemente, produciendo compromisos, sufriendo conflictos que la tensan entre movimiento y parálisis, la imagen es, desde luego, ese «organismo enigmático» (*rätselhafter Organismus*) que Warburg encontraba en cada una de sus investigaciones sobre la cultura del Renacimiento[80]. No hay duda de que pensaba más en lo dionisíaco nietzscheano que en la clínica de la histeria en sentido estricto, pero el propio Nietzsche se había preocupado por definir lo dionisíaco según el ejemplo de «organismos enigmáticos» capaces de todas las metamoforsis, es decir, capaces de ser movidos por fuerzas múltiples y de reaccionar ante ellas con gestos múltiples. En resumen, saber representar todos los papeles a la vez, como dice Nietzsche a propósito de... «ciertos histéricos»:

> «En el estado dionisíaco, [...] es el conjunto de la sensibilidad lo que se encuentra excitado y exacerbado hasta el punto de descargar de un solo golpe sus medios de expresión y de intensificar a la vez su poder de representación, de imitación, de transfiguración, de metamorfosis, todos los modos del arte del mimo y del actor. Lo esencial sigue siendo la facilidad de la metamorfosis, la imposibilidad de no reaccionar (como ciertos histéricos que, a la primera incitación, entran en *cualquier* papel)»[81].

Un «organismo enigmático», por tanto. El enigma –la «situación incomprensible» de la que habla Freud– tiene que ver en gran medida con

79 *Ibid.*, p. 173.
80 A. Warburg, 1902a, p. 74 (trad., p. 110).
81 F. Nietzsche, 1889a, p. 114.

un tercer elemento estructural del síntoma: el *desplazamiento*. Éste reformula enteramente el principio enunciado por Darwin bajo el término de «asociación» y permite, sobre todo, comprender por qué la expresión sintomática, por espectacular, violenta e inmediata que sea, procede de un verdadero *trabajo de disimulación*, ese «velamiento del fantasma inconsciente» *(Verhüllung der wirksamen unbewussten Phantasie)* con el que Freud concluye su magistral descripción del acontecimiento histérico.

El síntoma se vela porque se metamorfosea, y se metamorfosea porque se desplaza. Se ofrece, ciertamente, todo entero, sin ocultar nada –a veces hasta llegar a la obscenidad–, pero se ofrece como *figura*, es decir, como *desvío*[82]. Y es el desplazamiento mismo lo que autoriza a algo «rechazado» a *retornar*. Allá donde Warburg constataba en la Venus de Botticelli un desplazamiento de intensidad patética desde el centro (su cuerpo desnudo) hacia el borde (su cabello al viento)[83], Freud constatará en Dora un «desplazamiento de la sensación» *(Verschiebung der Empfindung)* –concomitante a una «inversión del afecto» *(Affektverkehrung)*– desde la «mucosa inferior» (abrazo, genitalidad) hacia la «mucosa superior» (disgusto, oralidad)[84]. Y es así como el organismo se habrá hecho «enigmático».

El síntoma desplaza, se desplaza: no se ofrece a la consideración sino en la dimensión del equívoco. Tal es su fenomenología de partida, su «situación incomprensible». El síntoma no nos da acceso –inmediatamente, intensamente– más que a la *organización de su inaccesibilidad* misma. Esta inaccesibilidad es estructural: no se resuelve con ninguna «clave» suplementaria del diccionario iconológico. Nos dice solamente que las puertas por abrir son muy numerosas y que, si hay organización, ésta debe ser pensada en términos de movimientos, de desplazamientos –esas «migraciones» que para Warburg constituían el destino de las *Pathosformeln* y cuyas geografías movientes e historias supervivientes trataba justamente de reconstruir el atlas *Mnemosyne*[85].

El síntoma se desplaza: migra y se metamorfosea. ¿No es eso lo que Rudolf Wittkower, creyendo seguir en ello la lección de Warburg, denominó la «migración de los símbolos»[86]? No totalmente: porque el síntoma lleva en sí mismo esa condición de inaccesibilidad y de intrusión –rechazado, retorno de lo rechazado– que el símbolo no supone necesaria-

82 Cfr. E. Auerbach, 1938. G. Didi-Huberman, 1990b, pp. 596-609.
83 A. Warburg, 1893, pp. 11-63 (trad., pp. 47-100).
84 S. Freud, 1905, pp. 18-19.
85 A. Warburg, 1906, p. 130 (trad., p. 165). *Id.*, 1929b, p. 173 (trad., pp. 43-44).
86 R. Wittkower, 1977.

mente. Es algo que Freud dejó bien sentado en un breve artículo de 1916 titulado «Una relación entre un símbolo y un síntoma»: el *símbolo*, de ordinario hecho para ser comprendido, se convierte en *síntoma* a partir del momento en que se desplaza hasta perder su identidad primera, prolifera hasta ahogar su significación, trasgrediendo los límites de su propio campo semiótico. Así, quitarse el sombrero en la calle es un símbolo en el orden de la convención social (saludar cortésmente a alguien) e incluso del folklore onírico (el sombrero como órgano genital), pero se convierte en un síntoma a partir del momento en que el obseso, por ejemplo, desarrolla hasta el infinito la casuística del saludo, desplegando toda una red de significaciones propias para infectar –el desplazamiento es una suerte de epidemia– todo lo que le rodea, convirtiéndose la propia cabeza, entre otras cosas, en el órgano susceptible de ser quitado[87].

El síntoma es, en suma, un símbolo que se ha hecho incomprensible en cuanto que investido por los poderes del «fantasma inconsciente presente» *(die wirksame umbewusste Phantasie)*: plásticamente intensificado, capaz de «simultaneidad contradictoria», de desplazamiento y, por tanto, de disimulación. *¿En qué consiste la obra del fantasma?* En atraer a los símbolos a un registro que literalmente los agota: se enriquecen, se combinan hasta una especie de exuberancia, pero esta exuberancia también los extenúa. La «atracción» de que han sido objeto lleva, pues, a su *deformación*, su vocación a lo informe. Freud la llama una *regresión* del pensamiento simbólico hacia puras «imágenes sensoriales» en las que la representación en cierto modo retorna a su «materia prima»:

> «No hemos hecho más que dar nombre a un fenómeno inexplicable. Llamamos regresión *(Regression)* al hecho de que en el sueño la representación *(Vorstellung)* retorna a la imagen sensorial *(sinnliches Bild)* de la que un día salió. [...] El ensamblaje de los pensamientos del sueño se encuentra desagregado en el curso de la regresión y remite a su materia prima *(in sein Rohmaterial aufgelöst)*»[88].

Símbolo devenido incomprensible, el síntoma aparece, como tal, inaccesible a la «notación» exhaustiva, tanto a la «síntesis» como al «desciframiento»[89]. Exige ser *interpretado* y no *descifrado* (como quieren hacer con las «formas simbólicas» los iconólogos herederos de Panofsky). El síntoma es,

87 S. Freud, 1916, pp. 237-238.
88 *Id.*, 1900, pp. 461-462.
89 Cfr. J. Lacan, 1966, pp. 358, 372, 518, 689, etc. *Id.*, 1975, pp. 3-20.

en primer lugar, «mutismo en el sujeto que se supone parlante», o, dicho de otro modo, «un símbolo escrito sobre la arena de la carne»[90]. Escritura paradójica, por tanto: la regresión y la imagen sensorial no impidieron a Freud plantear –metapsicologicamente– el problema de la *inscripción inconsciente* y de la «huella mnésica»[91]. Llegamos con ello al cuarto elemento estructural de nuestro modelo: reformula el principio darwiniano de la *impronta* que Warburg –volveremos sobre ello– había denominado el *engrama*. Nos dice que el síntoma es una supervivencia, una *formación portadora de memoria*.

Y esto es quizá lo más importante para nuestro propósito. ¿Acaso no constituye *Mnemosyne* la clave de bóveda de la antropología warburgiana de las imágenes? Pero ¿qué ocurre con esta memoria? Más cerca de nosotros, Lacan ha buscado en la noción de *cadena significante* una respuesta al doble requisito del síntoma y de las formaciones del inconsciente en general: conjuga efectos de máscara y efectos de verdad, fuerzas de transformación y fuerzas de repetición, desplazamientos incesantes e improntas indestructibles. Lo que sugería a Lacan, para hablar del síntoma, reunir *el gesto* y *la gesta*: como una inmediatez carnal (un solo instante) dotada de profundidad épica (una larga historia)[92]. ¿No es el gesto, según Rilke, ese «gesto que se remonta desde la profundidad de los tiempos»? ¿No es la *Pathosformel* en cuanto que movimiento de la supervivencia? Pero ¿cómo comprender la memoria que este gesto hace remontar, la *imagen impronta de tiempo* a la que da vida y movimiento?

90 *Id.*, 1964, p. 16. *Id.*, 1966, p. 280.
91 S. Freud, 1900, pp. 453-467.
92 J. Lacan, 1957-1958, p. 475.

LAS IMÁGENES TAMBIÉN SUFREN REMINISCENCIAS

Es en su calidad de proceso psíquico como Warburg interroga a la memoria presente en las supervivencias modernas –renacentistas– de la imagen antigua y de sus fórmulas primitivas de «pathos». Que tomara de Richard Semon el vocabulario del *Engramm* o de la «imagen-recuerdo» *(Erinnerungsbild)* o de Ewald Hering la hipótesis de una memoria entendida como «función general de la materia organizada»[93] son hechos que nos indican hasta qué punto la dimensión psíquica debía, para Warburg, ser considerada desde un punto de vista que él mismo calificaba de «monista»[94]: se trataba de no separar la *psique* de su *carne* o, recíprocamente, de no separar la *sustancia imaginante* de sus *poderes psíquicos*.

¿Cuáles son estos poderes psíquicos? Warburg lo indica, en la recopilación de los «conceptos fundamentales» de *Mnemosyne*, al afirmar que el «ser de las imágenes» *(Bilderwesen)* consiste en «formar en estilo» –casi podríamos decir: en convertir– un fondo de «improntas originarias» *(Vorprägungen)*[95]. Al nivel temporal, esta operación se llama «supervivencia» *(Nachleben)*. Al nivel plástico, Warburg la llama a menudo una «corporeización» *(Verkörperung)*, a saber, la manera en que los antiguos dinamogramas encuentran sus fórmulas figurativas y se reformulan plásticamente en un momento ulterior de su historia.

93 E. Hering, 1870. R. W. Semon, 1904 y 1909.
94 A. Warburg, 1888 1905.
95 *Id.*, 1928-1929, p. 116 (notada fechada el 12 de marzo de 1929).

Es evidente que, según Warburg, los poderes de la imagen –poderes psíquicos y plásticos– trabajan al mismo tiempo el material sedimentado, impuro y movido de una *memoria inconsciente*. Tal es, sin duda, la lección más importante del *Nachleben* warburgiano, y también la más difícil de sostener hoy, ya que el historiador y el historiador del arte no aceptan fácilmente que la evidencia misma de su trabajo, la historia, esté en cierto modo desorientada, «interceptada» por una memoria *zeitlos*, una memoria insensible tanto a las continuidades narrativas como a las contradicciones lógicas. Pero Warburg es muy claro en este punto:

> «Caracterizar la restitución de la Antigüedad como el resultado de una nueva conciencia de la factualidad histórica *(ein Ergebnis des neuentretenden historisierenden Tatsachenbewusstein)* y de una empatía artística libre de todo dogma moral es contentarse con una reconstrucción evolucionista descriptiva que seguirá siendo insuficiente en tanto no se corra el riesgo, al mismo tiempo, de descender a las profundidades de la naturaleza pulsional, donde el espíritu humano abraza a la materia sedimentada de manera no cronológica *(triebhafte Verflochtenheit des menslichen Geistes mit der achronologisch geschichteten Materie)*. Sólo una tal inmersión permite distinguir el golpe que da su impronta *(Prägewerk)* a los valores expresivos *(Ausdruckswerte)* de la emoción pagana, enraizados en el acontecimiento orgiástico primitivo *(in dem orgiastischen Urerlebnis)*: el tiaso trágico»[96].

Se puede reconocer, en este acontecimiento que figura lo primitivo, una marca persistente del modelo dionisíaco. Pero a lo que la figura trágica llama no es sino a una inmersión analítica en las «profundidades de la naturaleza pulsional», más allá de toda «conciencia de la factualidad histórica»: Freud toma, por tanto, aquí –en 1929– el relevo de Nietzsche. Habría mucho que decir, sin duda, sobre los modos, emparentados entre sí, con que Freud y Warburg interrogaron a la memoria inconsciente desde el ángulo de la evolución –recordemos, antes de todo esto, a Darwin con sus «eslabones perdidos» y sus «principios de la expresión»–, entre filogénesis y ontogénesis. Me parece más urgente, sin embargo, interrogar a esas *perturbaciones en la evolución* que constituyen, tanto en Warburg como en Freud, las formaciones de síntoma. En efecto, sobre este punto esencial Freud despliega –y permite *leer*– todas las intuiciones de Warburg: allá donde éste descubre en qué medida el pathos es un objeto privilegiado de

96 *Id.*, 1929b, p. 172 (trad., pp. 40-41, modificada). El «tiaso» es el nombre dado al cortejo dionisíaco.

la supervivencia, aquél nos explicará en qué medida el pathos es, en el síntoma, un producto privilegiado de la supervivencia, su encarnación por así decirlo.

El modelo freudiano del síntoma nos permite, de hecho, reunir –en una misma *Pathosformel*– la plasticidad de la *Verkörperung* y la temporalidad del *Nachleben*: una formación de síntoma es, en cierto modo, una supervivencia que toma cuerpo. Cuerpo agitado por conflictos, por movimientos contradictorios: cuerpo agitado por los remolinos del tiempo. *Cuerpo del que surge repentinamente una imagen rechazada*, como Warburg debió comprender al observar la tenacidad, el surgimiento y el anacronismo de las supervivencias sobre el fondo de olvidos, latencias y rechazos. Ahora bien, es sorprendente constatar que Freud descubrió en el síntoma una estructura de temporalidad absolutamente similar.

Ya en 1895 comprende, en efecto, el elemento determinante de esa «situación incomprensible» presente en el ataque histérico: más allá de las «actitudes pasionales» o «poses plásticas» –que no eran, en Charcot, más que los «periodos» de un desarrollo tipológico de la crisis–, Freud descubre que en el síntoma *todo gesto es patético*, es decir, afectado. Aunque sea contradictorio, confuso, ilógico o informe. Todo gesto es patético porque todo lo que ocurre en el cuerpo en ese momento manifiesta de los poderes de una *memoria en suspenso*.

El descubrimiento freudiano se reconoce en su reinterpretación del principio darwiniano de la impronta: la herencia (defendida por Charcot) no es más que una condición. La causa reside en una memoria específica en acción[97]. Todos los movimientos producidos en el ataque son o bien «formas de reacción del afecto ligado al recuerdo», o bien «movimientos que expresan ese recuerdo», o bien las dos cosas a la vez (principio de la antítesis, simultaneidad contradictoria). En todo caso, afirma Freud, «*de lo que sufre la histérica es sobre todo de reminiscencias*»[98]. Y es su «cuerpo movido en imagen» lo que lo expresará de todas las maneras posibles.

«Sufrir de reminiscencias»: una proposición decisiva. Prácticamente el psicoanálisis nace de ella. En el mismo momento, Warburg descubría que, en los frescos de Ghirlandaio (*fig. 67*), la ninfa florentina *danza de reminiscencias*, lo mismo que en el dibujo de Durero (*fig. 3*) Orfeo, literalmente, sufre y *muere de reminiscencias*. Si el síntoma se presenta como un «símbolo incom-

97 S. Freud, 1896b, pp. 47-59.
98 *Id.*, 1895, pp. 5 y 11.

prensible» es, en el fondo, en la medida misma en que debe ser entendido como el producto de una red compleja en la que se entrelazan mil y un «símbolos mnemónicos»:

> «En suma, el comportamiento del síntoma histérico no difiere en absoluto del de la imagen mnemónica (*Erinnerungsbild*) [...]. La única diferencia reside en la aparición, aparentemente espontánea, del síntoma histérico mientras que se recuerda haber provocado uno mismo las escenas y las ideas. Pero es que, en realidad, una serie ininterrumpida de *residuos mnemónicos* (*Erinnerungsreste*) intactos, dejados por incidentes generadores de emociones y actos mentales, desemboca en los síntomas histéricos –sus *símbolos mnemónicos* (*Erinnerungssymbole*)»–[99].

¿Qué quiere decir esto? Que el síntoma actúa según Freud como la imagen según Warburg: como un conjunto, siempre nuevo y sorprendente, de «residuos vitales» de la memoria. Como una cristalización, una fórmula de supervivencia. Y, si hay que hablar aquí de imagen de memoria, es a condición –pero condición perturbadora– de *disociar memoria y recuerdo*... Démonos cuenta de las dificultades que experimentará un historiador positivista ante una tal condición. En todo caso, la clínica del síntoma habrá enseñado a Freud –lo mismo que la estilística de la *Pathosformel* se lo había enseñado a Warburg– que *la memoria es inconsciente*: «Lo consciente y la memoria se excluyen mutuamente», escribe Freud a Wilhelm Fliess en 1896[100]. Otra proposición decisiva. En adelante, se tratará de comprender hasta qué punto el recuerdo –el que tenemos a nuestra disposición, por ejemplo, cuando Vasari profundiza en el gran relato familiar del arte florentino– no es, a menudo, sino una amnesia organizada, un señuelo, un obstáculo a la verdad más allá de toda exactitud fáctica, una función de pantalla, en suma[101]. Se trata, recíprocamente, de comprender la clase de trabajo mediante el cual puede organizarse esta memoria paradójica.

De entrada, Freud reconoce toda su complejidad. «Desamparado», «profundamente afectado» por la muerte reciente de su padre, escribe, sin embargo, a Fliess en noviembre y diciembre de 1896 tres cartas extraordinarias en las cuales su teoría del síntoma se convierte en una hipótesis en general: se hablaba en ellas de «huellas mnemónicas indestructibles», pero también de «procesos de estratificación» y de «remodelaciones

99 *Ibid.*, pp. 240-241.
100 *Id.*, 1887 1902, p. 154 (carta a W. Fliess de 6 de diciembre de 1896).
101 *Id.*, 1899, pp. 113-132.

según circunstancias nuevas»; se hablaba de «rechazo», pero también de una multiplicidad de «clases de signos» puestos en acción por el trabajo de la memoria[102]. El campo de *Mnemosyne* se abría a la complejidad tópica y dinámica de la *psique* inconsciente.

De esta complejidad emergen al menos dos caracteres fundamentales que ya hemos reconocido en el *Nachleben* de Warburg. El primero es que la memoria inconsciente no se deja aprehender más que en momentos-síntomas que surgen como otras tantas *acciones póstumas* de un origen perdido, real o fantasmático[103]. El segundo es que la memoria inconsciente no surge en los síntomas sino como un *nudo de anacronismos* en el que se entrelazan varias temporalidades y varios sistemas de inscripción heterogéneos:

> «Lo que hay de esencialmente nuevo en mi teoría es la idea de que la memoria está presente no una sola sino varias veces y que se compone de diversas clases de 'signos'. [...] La defensa *patológica* no se dirige más que contra las huellas mnemónicas aún no traducidas y pertenecientes a una fase *anterior* [...]. Nos hallamos así en presencia de un anacronismo (*Anachronismus*): en una cierta provincia existen aún *fueros*, han sobrevivido huellas del pasado (*es kommen 'Überlebsel' zustande*)»[104].

El anacronismo define, quizá, lo esencial de la noción de memoria que se abre paso aquí. Al nivel de las estructuras lógicas, aparece como el *modo temporal de las sobredeterminaciones* presentes en acción en toda formación del inconsciente. Freud escribe que en el síntoma «los árboles genealógicos se entrelazan»; se cruzan, por tanto, en ciertos «puntos nodales» privilegiados[105] que se podrían denominar «nudos de anacronismo». Pero habría que pensar estos entrelazamientos más bien como *redes de aberturas*, fallas sísmicas que se abren a cada paso en el suelo de la historia. El propio Freud dejó salir de su pluma la imagen sorprendente de una red, de un árbol e incluso de un *bosque de heridas* —como si el gesto sintomático fuese, por sí solo, en el instante anacrónico de su descarga, toda una biblioteca a lo Borges o a lo Warburg, en la que cada sala nueva sería una nueva memoria en suspenso—:

102 *Id.*, 1887-1902, pp. 151-160 (cartas a W. Fliess de 2 de noviembre y 4 y 6 de diciembre de 1896).
103 *Id.*, 1896a, pp. 109-110. *Id.*, 1896b, p. 57. *Id.*, 1896c, p. 65.
104 *Id.*, 1887-1902, pp. 154-156 (carta a W. Fliess de 6 de diciembre de 1896). Los *fueros* eran privilegios inmemoriales que habían permanecido en vigor en ciertas provincias de España.
105 *Id.*, 1896a, p. 90.

«La reacción de las histéricas es exagerada sólo en apariencia; si nos lo parece así es porque sólo conocemos una pequeña parte de sus motivos [...] No es la última herida, mínima en sí misma, la que provoca la crisis de lágrimas, la explosión de desesperación, la tentativa de suicidio, a despecho del axioma de la proporcionalidad entre efecto y causa. Pero esta pequeña herida actual ha despertado los recuerdos de numerosas heridas anteriores más importantes, detrás de todas las cuales se oculta todavía el recuerdo [inconsciente] de una grave herida infantil jamás curada»[106].

Este análisis es ejemplar para nuestro propósito, en la medida en que explica una *intensidad* (la exageración patética del gesto) a través de una *complejidad* (la sobredeterminación temporal de la supervivencia): toda la dialéctica de las *Pathosformeln* está ahí en sustancia. Más tarde Freud explicará que es en el punto preciso en que trabaja la memoria donde el recuerdo se oculta, y que es en el punto preciso donde el recuerdo se oculta donde surge el *gesto* en el presente del síntoma: «[...] el paciente no tiene ningún recuerdo de lo que ha olvidado y rechazado y no hace más que *traducirlo en actos*. No es en forma de recuerdo como reaparece el hecho olvidado, sino en forma de acción»[107].

El momento reminiscente –que Warburg buscó en las imágenes bajo la *Pathosformel*– se presenta, por tanto, como algo esencialmente anacrónico: es un presente en el que se agitan o actúan las supervivencias. Anacrónico en cuanto que *intenso* e intrusivo, anacrónico en cuanto que *complejo* y sedimentado. En unas pocas páginas de los *Estudios sobre la histeria* Freud creyó que debía reunir los motivos de la estratificación geológica, de la inversión temporal, de la difusión concéntrica de las ondas, del encadenamiento sinuoso, del zigzag que describe el caballo en el ajedrez, de las líneas ramificadas en red, de los nudos o de los núcleos, de los cuerpos exógenos y de los «elementos infiltrantes», del desfiladero obstruido, del juego de paciencia, de las briznas de hilo, de las huellas confusas o incompletas, etc.[108]

Ello equivale a plantear hasta qué punto el anacronismo del síntoma desbarata los modelos positivos de la causalidad y la historicidad. Todo ocurre aquí «al contrario de lo que dice el axioma *cessante causa, cessat effectus*»[109]. Todo ocurre contrariamente a las jerarquías factuales de lo grande

106 *Ibid.*, pp. 108-109.
107 *Id.*, 1914, p. 108. Sobre la relación entre teoría de la memoria y teoría del gesto pasional en Freud, cfr. M. Maslyczyk.
108 S. Freud, 1895, pp. 233-238. *Id.*, 1898, pp. 99-107.
109 *Id.*, 1895, p. 4.

y lo pequeño, lo antecedente y lo consecuente, lo importante y lo menor[110]. Todo ocurre, por tanto, contrariamente a las expectativas del relato histórico y de sus modelos familiares de determinación causal o de evolución:

> «[...] de las formaciones infantiles nada desaparece, a pesar de toda la evolución posterior. Todos los deseos, motivos pulsionales, maneras de reaccionar, puntos de vista del niño, están todavía presentes de manera convincente en el hombre maduro y pueden reaparecer en condiciones apropiadas. No han sido destruidos, sino solamente recubiertos, por emplear la expresión que utiliza la psicología psicoanalítica en su moto de presentación tópico. El pasado psíquico *(seelisch)* tiene, pues, como característica el no ser, como el pasado histórico *(historisch)*, aniquilado por sus retoños; se mantiene al lado de lo que ha llegado a ser, ya sea de manera solamente virtual, ya en una real contemporaneidad. [...] Es en la fuerza que ha quedado en los residuos infantiles *(infantile Reste)* donde vemos la medida de la disposición a la enfermedad, de tal manera que ésta se convierte en la expresión de una inhibición de desarrollo»[111].

Podemos apreciar aquí toda la dificultad de un proyecto como el afrontado por Warburg, el proyecto de una «psicología histórica de la cultura», porque, en un proyecto semejante, el *tiempo psíquico* trastorna la idea misma del *tiempo histórico*. Si la memoria es inconsciente, ¿cómo constituir, entonces, su archivo? ¿Cómo podría sorprendernos, desde ese momento, el hecho de que la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* apenas se parezca a una biblioteca histórica estándar, o de que las láminas de *Mnemosyne* apenas recuerden a las de un atlas de historia o de geografía? Pero, del mismo modo, ¿cómo podría sorprendernos que una definición de la memoria inconsciente como la ya clásica de Lacan pueda organizar todo su vocabulario en torno a una lista de archivos[112] —figurativos y desfigurados, simbólicos y pulsionales, lingüísticos y no dichos, cultivados y folklóricos, etc.— , exactamente todo aquello que Warburg trataba de verter en el tesoro psíquico de su biblioteca?

110 *Id.*, 1913a, p. 206.

111 *Ibid.*, pp. 206-207.

112 J. Lacan, 1966, p. 259, donde se trata del inconsciente a través de los paradigmas de la historia (capítulo censurado), del monumento (síntoma histérico), del documento de archivo (recuerdos de infancia), de la evolución semántica (tesoro significante), de las tradiciones y leyendas (imaginario mítico) y, en fin, de «huellas» siempre distorsionadas y alteradas.

REMOLINOS, REPETICIONES, RECHAZOS Y DESTIEMPOS

Algunas veces se ha reprochado a Warburg el no haber sido sensible a la belleza de las obras maestras florentinas que estudiaba. Y él, en efecto, se burlaba ostensiblemente de los «connaisseurs» y de los «atribucionistas» (*Kenner und Attributzler*) –ya se tratase de Bode, Venturi, Morelli o Berenson–, a los que consideraba «admiradores profesionales» inspirados por el mero temperamento del «gourmet» (*Temperament eines Gourmand*)[113]. Pero ¿cómo se puede negar que fuese sensible y que incluso se viese trastornado y cautivado por la gracia soberana de su *Ninfa fiorentina* (*fig.* 67)[114]? Es cierto que Warburg nunca contempló las imágenes en el reposo de una simple admiración: *las imágenes ofrecen su gracia presente* en el instante del gesto percibido (el paso arqueado de la ninfa). Pero, como se acaba de ver, las imágenes sufren también reminiscencias: el gesto, apenas esbozado –y por poco que sea intensificado o desplazado y, por ende, inquietante– *hace remontar una memoria inconsciente* «desde el fondo de los tiempos». En Warburg, la admiración visual suscita siempre algo así como una inquietud fundamental sobre los remolinos del tiempo.

La gracia de la imagen suscita, pues, además del presente que nos ofrece, una doble tensión: hacia el futuro, por los deseos que convoca, y hacia el pasado por las supervivencias que invoca. En cada imagen potente Warburg vio probablemente ese doble ritmo en acción: «La ninfa extática (maníaca)

113 A. Warburg, 1903 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 143).
114 *Id.*, 1900.

por un lado y el dios fluvial en duelo (depresivo) por otro»[115]. El autor de *Mnemosyne* es un poco ese dios fluvial con respecto a nuestra bella disciplina, la historia del arte: preside, sobre un fondo de duelo, tanto su devenir como sus torbellinos internos. ¿Torbellinos? Momentos originarios, *remolinos del tiempo en la historia*. No sólo el modelo freudiano del síntoma permite comprender mejor la potencia de estos remolinos, su necesidad dinámica y formal: también la metapsicología freudiana del tiempo permite observar el río mismo, el río de las supervivencias –río de *Mnemosyne*– como desde el interior.

Mejor que el eterno retorno nietzscheano (previo), la repetición freudiana (posterior) permite comprender con precisión lo que Warburg buscaba en la temporalidad «sismográfica» y «dinamográfica» de las imágenes. El objetivo al que apunta *Mnemosyne* está mucho «más allá del principio del placer»: no es la simple belleza, ni la rememoración como tal –y menos aún la colección de recuerdos de infancia del arte occidental–, sino el *modo mismo de instauración del tiempo en la imagen*. Proyecto freudiano por excelencia. ¿Acaso hay un solo capítulo de la *Metapsicología* que no trate del tiempo? ¿No tienen las pulsiones un «destino», no sufren las representaciones el olvido del «rechazo», no procede el inconsciente a través de «regresiones» y no se desplaza en la «intemporalidad» –volveremos sobre esta calificación aparentemente privativa–, no nos obliga, en fin, la muerte psíquicamente al duelo, si no a la melancolía[116]?

Se podría ver casi en cada una de las nociones freudianas la descripción de un modo de funcionamiento temporal: fijación o abreacción, formación (del síntoma, del compromiso, etc.) o *acting-out*, compulsión de repetición o principio de constancia, rechazo o destiempo, período de latencia o elaboración secundaria, regresión o escena primitiva, recuerdo-pantalla o retorno de lo rechazado..., todos esos conceptos no hacen otra cosa que seguir los hilos entrelazados de la mnemotécnica inconsciente. También en este punto el psicoanálisis freudiano comparte con la «ciencia sin nombre» de Warburg una actitud característica frente a toda construcción doctrinal: por un lado, adopta la prudencia y la modestia del filólogo (es el aspecto analítico, en el sentido prosaico, materialista, del término); por otro lado, plantea sus «problemas fundamentales» (y ése es el aspecto *metapsicológico*) al hilo de audacias teóricas que terminan por volver la espalda

115 *Id.*, *Tagebuch*, 3 de abril de 1929 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 303).
116 S. Freud, 1915.

a la tradición de los grandes sistemas metafísicos, y en particular el de Kant[117].

Lo que Freud descubre en el síntoma –y Warburg en la supervivencia– no es otra cosa que un *régimen discontinuo de la temporalidad*: remolinos y contratiempos que se repiten, repeticiones tanto menos regulares –y, por ende, tanto menos previsibles– cuanto que son psíquicamente soberanas. Régimen discontinuo –«en lugar de las condiciones a priori del aparato psíquico según Kant»–[118]. Un solo ejemplo nos permitirá comprender toda la distancia que separa la observación analítica del *tiempo sintomático* y la construcción filosófica de un *tiempo trascendental*: el mismo año –1905– en que Warburg ponía al desnudo las supervivencias presentes en los cuerpos patéticos dibujados por Durero (*fig. 3*), el mismo año en que Freud describía los fantasmas inconscientes en acción en el cuerpo histérico de Dora, Edmund Husserl impartía algunas célebres lecciones filosóficas sobre *La conciencia íntima del tiempo*.

Mi objetivo no es, desde luego, dar aquí el comentario –aplastante– que merecería esta comparación. Acaso baste, simplemente, con una mirada al estilo de los diagramas que Husserl y Freud inscribieron al margen de sus reflexiones para representar el objeto temporal de sus investigaciones respectivas. Los dos triángulos de Husserl (*fig. 61*) describen bien el «*continuum* de las fases» que ligan el instante presente de un objeto a su «horizonte de pasado»: no nos sorprenderá que su proceso sea definido como un estricto «flujo». Husserl los comenta así:

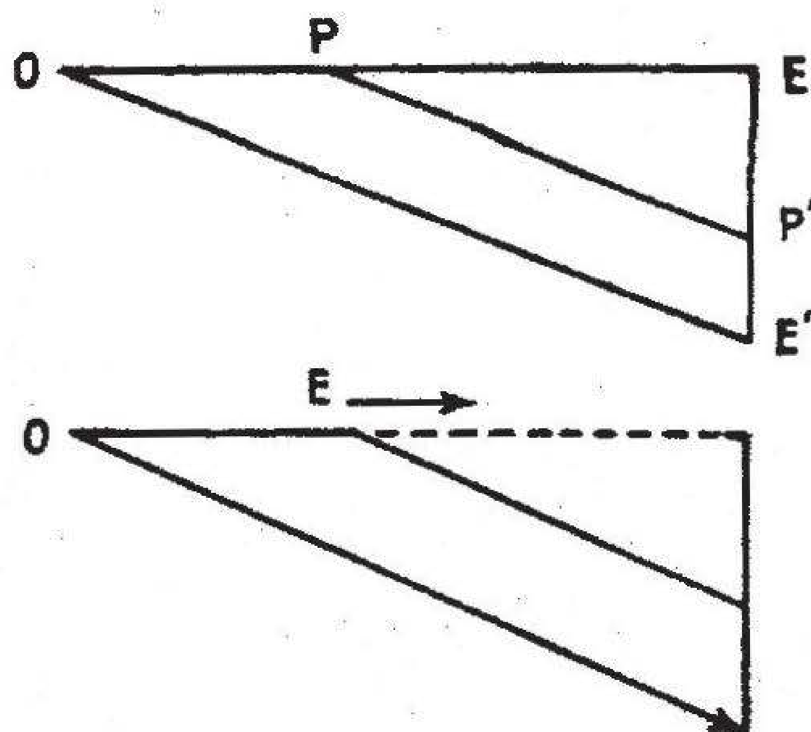
> «Del fenómeno del flujo sabemos que es una continuidad de mutaciones incesantes que forma una unidad indivisible [...]. Podemos decir también, de manera evidente, de esta continuidad, que, en cierto modo, es inmutable en su forma. Es inconcebible que la continuidad de las fases sea tal que contenga dos veces el mismo modo de fase, o incluso que lo contenga desplegado en toda una extensión parcial [...]. En nuestra figura, la línea continua de las ordenadas ilustra los modos de flujo del objeto que dura»[119].

Los tres triángulos de Freud, dibujados en 1897 (*fig. 62*), son más expresionistas y más inquietos: tensos, inclinados, entrelazados unos con otros,

117 *Id.*, 1920, p. 62 (con una referencia al eterno retorno nietzschcano). Sobre la crítica del tiempo kantiano en Freud, cfr. B. Chervet, 1997, pp. 1689-1698. J. Press, 1997, pp. 1707-1720.

118 S. Freud, 1938, p. 288.

119 E. Husserl, 1905, pp. 41-43.



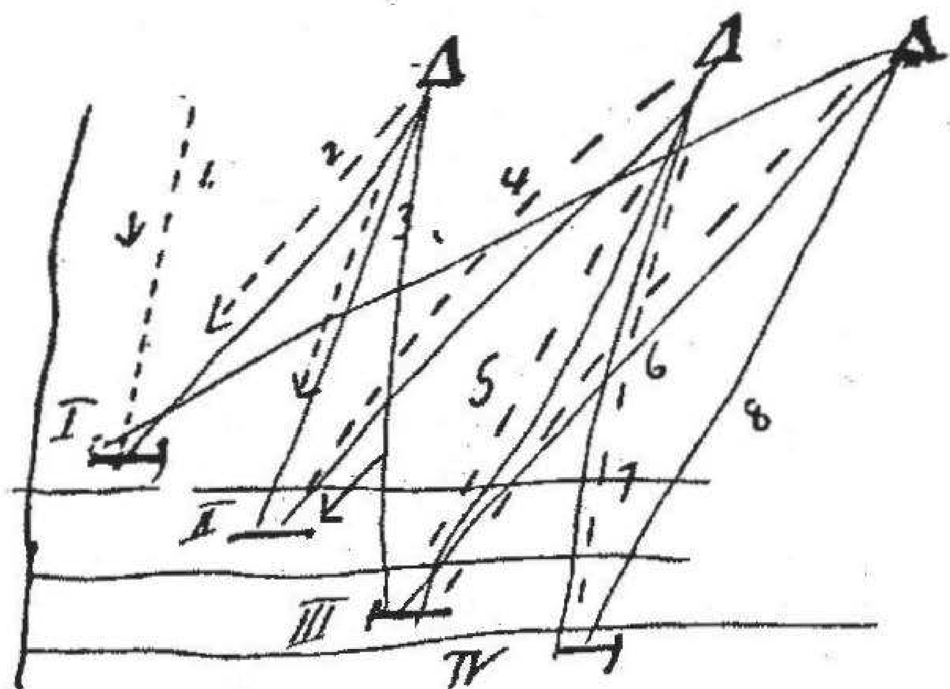
61. Edmund Husserl, *Diagrama del tiempo*, 1905. «*OE*: sucesión de los instantes presentes. *OE'*: Descenso a la profundidad. *EE'*: continuum de las fases». De E. Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Marburgo, 1928, §10.

separados en estratos diferentes unos con respecto a otros y, además, seguidos por siete líneas punteadas... Freud los comenta así:

> «*Estructura de la histeria*. Esta estructura es probablemente la siguiente. Algunas de las escenas son directamente accesibles, otras sólo por mediación de fantasmas superpuestos. Se ordenan según una resistencia creciente; las menos rechazadas surgen las primeras, pero de una manera incompleta a causa de su asociación con escenas más rechazadas. El trabajo analítico se efectúa por una serie de descensos [...]. *Síntomas*. Nuestro trabajo consiste en penetrar cada vez más profundamente (ver figura)»[120].

Mientras que Husserl se representaba el tiempo como una modificación continua, un *flujo*, como dice él mismo, Freud ve en el síntoma un *derrumbamiento* múltiple de bloques de presente que revelan una multiplicidad de niveles memoriales (anotados en su esquema como «I, II, III, IV...»), susceptibles a su vez de fisuras o, por el contrario, de colmataciones de todo

120 S. Freud, 1887, 1902, p. 179 (manuscrito M, 1897).



62. Sigmund Freud, *Diagrama del síntoma y del «trabajo»*, 1897. Según el «Manuscrito M», *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*, Frankfurt, 1962, p. 177.

género[121]. Las líneas, los movimientos, los vínculos, las direcciones, todo se desgarra en intervalos, grietas, deslizamientos del terreno. El resultado son anacronismos, desfases, latencias, retrasos, destiempos –a lo que responde lo que Freud llama un «trabajo» *(Arbeit)*, palabra escrita en 1897 justo al lado del esquema–.

El tiempo no se limita a fluir: *trabaja*. Se construye y se derrumba, se pulveriza y se metamorfosea. Se desliza, cae y renace. Se entierra y resurge. Se descompone y se recompone: en otras partes o de otro modo, en tensiones o en latencias, en polaridades o en ambivalencias, en tiempos musicales o en contratiempos... Ello es otro modo de decir que *Mnemosyne* plantea ante todo, tanto al psicoanalista como al historiador, una cuestión de *ritmos múltiples*. Ritmos que oír en las escansiones del canto (me refiero a la palabra del lamento), ritmos que ver en la danza del síntoma: el «trabajo» al que Freud se refiere parece, en efecto, construir en su dibujo la angulación óptica de tres «puntos de vista» sucesivos –una heurística de la mirada, pues–, como si el ojo fuese capaz de «penetrar cada vez más profundamente» en la temporalidad misma del inconsciente[122].

121 Sobre la diferencia de los modelos de tiempo en Husserl y en Freud, cfr. J. Lagrange, 1988, pp. 575-607. I. Därmann, 2000, pp. 271-293.

122 Cfr. P. Lacoste, 1989, pp. 47-79. *Id.*, 1990, pp. 104-127.

Sabemos bien, sin embargo, que el propio Freud calificaba al inconsciente con el famoso adjetivo de *zeitlos*. El inconsciente sería, por tanto, «intemporal»... Pero ¿qué quiere decir exactamente eso? ¿Podemos contentarnos con esa formulación para expulsar a todo el psicoanálisis fuera del campo de la historia[123]? Ciertamente no. Freud, en realidad, plantea la *Zeitlosigkeit* del inconsciente como una condición dialéctica –la negatividad fecunda– del propio flujo temporal. Porque bajo el río del devenir está también el lecho del río: es decir, el *otro tiempo del flujo*. Son bloques desprendidos de la montaña, piedras trituradas, sedimentos, improntas geológicas, arenas movidas por un ritmo completamente diferente al que pasa por encima. Existe, pues, bajo la *cronología* del rio que corre a través de las gargantas del lecho –corredores u obstáculos–, su condición *crónica*, cuyos accidentes, invisibles en superficie, determinarán las zonas de torbellinos, los *anacronismos* de la corriente que se bifurca de repente o se vuelve sobre sí misma (son las zonas en las que se corre el riesgo de ahogarse: los peligros, los síntomas, del río).

Con lo «intemporal» freudiano *(zeitlos)* ocurre como lo «intempestivo» nietzscheano *(unzeitgemäss)*: no debe entenderse como una condición privativa, algo que le faltaría al inconsciente, sino, al contrario, como su condición misma de trabajo, de exuberancia, de complejidad. Freud lo expresó primeramente –con tanta convicción como modestia, por lo demás– en términos de *inalterabilidad de la memoria rechazada*:

> «Como siempre, tengo la impresión de que, para nuestra teoría, hemos sacado demasiado poco de un hecho absolutamente fuera de duda: la inalterabilidad de lo rechazado a través del tiempo *(die Unveränderlichkeit des Verdrängten durch die Zeit)*. Parece, sin embargo, que se abre aquí un acceso a los descubrimientos más profundos. Por desgracia, tampoco yo he logrado ir más lejos en este terreno»[124].

Ahora bien, la inalterabilidad –el carácter *crónico* de la memoria– no significa inmovilidad, sino todo lo contrario. La inalterabilidad tiene un ritmo, que Warburg encuentra en la emergencia de las formas supervivientes y que Freud, por su parte, trata de describir bajo la noción metapsicológica de *repetición*. Pienso que se puede decir, guardando todas las proporciones, que el *Wiederholungszwang* freudiano es al destino de las pulsiones lo que el *Nachleben* warburgiano al destino de las imágenes.

123 Cfr. J. Le Goff, 1988, pp. 55, 169, etc.
124 S. Freud, 1933, p. 103 (traducción modificada).

En la arqueología de esta relación se imponen al menos dos referencias. La primera de ellas es, una vez más, el eterno retorno nietzscheano. Decisivo en la elaboración de los modelos de tiempo en Warburg, puede también articularse en la repetición freudiana. Tal es la lección propuesta por Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición*: movilidad esencial del inconsciente; preeminencia de «objetos virtuales» que son otros tantos anacrónicos «jirones de pasado puro»; movimientos conjugados de Eros, de Thánatos y de Mnemosyne en el destino de las pulsiones; entrelazamiento inevitable del *pathos* y del *pseudos*, que «plantea la repetición como desplazamiento y disfraz»[125]; estatus *diferenciante* –y por tanto inquietante, siempre en movimiento– de la repetición misma:

> «La repetición no se constituye más que con y en los *disfraces* que afectan a los términos y a las relaciones de las series de la realidad; pero ello es así porque depende del objeto virtual como de una instancia inmanente cuyo rasgo es, ante todo, el *desplazamiento*. [...] Al final, sólo lo extraño es familiar y sólo la diferencia se repite»[126].

Sólo la *diferencia*, por tanto, *se repite* en la memoria inconsciente. Ello quiere decir igualmente que *la repetición difiere*, aunque sólo sea porque interrumpe –en síntomas, en supervivencias– el flujo sucesivo de un devenir histórico. La *Ninfa* de Ghirlandaio (*fig.* 67) introduce, desde luego, una *diferencia* en la historia narrada en el fresco: ¿qué tiene que ver esa joven diosa en una escena que cuenta el nacimiento de San Juan Bautista? ¿No introduce su diferencia hasta en la historia estilística a la que se remite el tratamiento pictórico de todos los demás personajes de la escena? Ahora bien, sabemos que esta diferencia fue comprendida por Warburg como el acontecer de una *repetición*: la supervivencia, el retorno inopinado de un motivo greco-romano de la Victoria sobre los muros de una iglesia florentina del Renacimiento[127].

El planteamiento filosófico de la repetición es necesario, pero, tratándose de Warburg –y del propio Freud–, insuficiente. Una *antropología de la repetición* exige que a la vertiente nietzscheana se le asocie, por extraño que ello pueda parecer en principio, la vertiente darwiniana y sus famosos «principios generales» de la expresión afectiva. Bajo el dominio de las formaciones del inconsciente, escribe Freud, «el enfermo no puede acor-

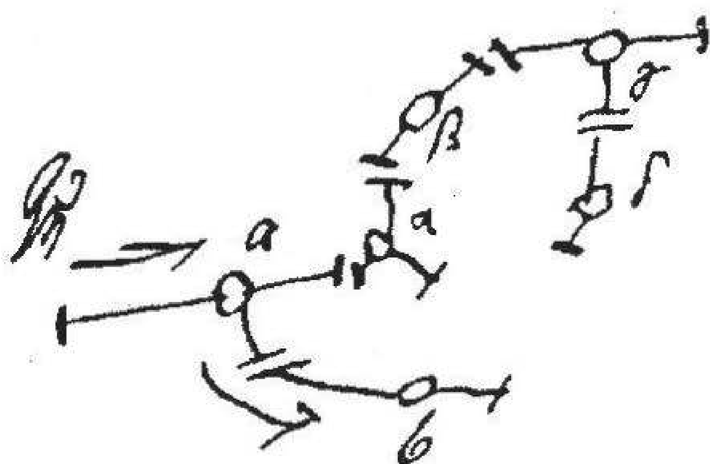
125 G. Deleuze, 1968a, pp. 128-135 y 142 144.
126 *Ibid.*, pp. 138 y 145.
127 A. Warburg, 1914, pp. 173-176 (trad., p. 236).

darse de todo lo rechazado que hay en él, y quizá precisamente de lo esencial [...]. Se ve más bien obligado a *repetir* lo rechazado como experiencia vivida en el presente, en lugar de *rememorarlo* como un fragmento del pasado»[128].

En resumen, lo que no se recuerda –lo rechazado– se repite en la experiencia como síntoma, como bajo el golpe de un mismo procedimiento de impronta (molde, cliché o tipografía, según el modelo técnico que se quiera privilegiar): las «huellas mnésicas» y sus «aberturas», los «residuos infantiles» y sus «inscripciones» sobre el bloc de notas mágico de la memoria inconsciente, todo ello podrá reunirse en adelante en un modelo específico de la memoria inconsciente[129]. En estos procesos, la generación y la filiación siguen caminos extremadamente complejos, según se trate de transmisiones energéticas (dinamogramas) o significantes (símbolos) (*figs. 63-64*)[130]. Emerge entonces un nuevo concepto de la transmisión psíquica, a la vez *material* y *fantasmal*. Cuando Freud escribe –en 1900– que «sus nombres hacen de los niños retornantes»[131], está haciendo justicia tanto a la materialidad del significante como a la espectralidad de su eterno retorno en la larga historia de las filiaciones. La exigencia warburgiana en cuanto a la historia de las imágenes no puede ser mejor expresada que con este doble criterio.

¿Material y fantasmal? Hay una disciplina que maneja conjuntamente de manera ejemplar estos dos criterios: la arqueología. Cuando Warburg desarrolla todo su análisis de los frescos *subsistentes* de Ghirlandaio según el rasero de objetos *destruidos* –los retratos votivos florentinos– cuyo aspecto y función intenta reconstruir a partir de sus agotadoras lecturas de los documentos amontonados en el *Archivio*, actúa como arqueólogo tanto como historiador del arte[132]. Cuando Freud habla de su «trabajo» interpretativo como de un proceso consistente en «penetrar cada vez más profundamente» –o cuando habla de los «estados de afecto» tanto en el síntoma como en tantos otros «sedimentos» mnemónicos–, está actuando también como arqueólogo de la memoria[133]. En ambos casos se trata de *mirar las cosas*

128 S. Freud, 1920, pp. 57-58.
129 *Id.*, 1913a, pp. 205-207. Id., 1925, pp. 119-124, donde se indica que «el modo de trabajo *discontinuo* del sistema *Pc-Cs* se encuentra en el fundamento de la aparición de la representación del tiempo» (p. 124).
130 *Id.*, 1887-1902, pp. 340-342 y 363-366 («Esbozo de una psicología científica»).
131 *Id.*, 1900, p. 415.
132 A. Warburg, 1902a, pp. 65-102 (trad. pp. 101-135).
133 S. Freud, 1887-1902, p. 9 (manuscrito M, 1897).



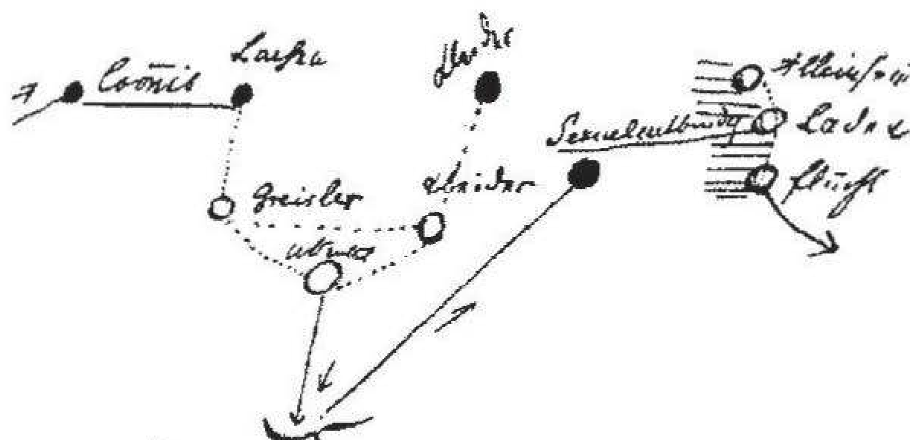
63. Sigmund Freud, *Diagrama de la repetición, de la inhibición y de la fractura*, 1895. Según el «Esbozo de una psicología científica», *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*, Frankfurt, 1962, p. 331.

presentes (las imágenes que ofrecen su gracia, los síntomas que ofrecen su perturbación) *en función de cosas ausentes* que determinan, sin embargo, como fantasmas, su genealogía y la forma misma de su presente. En ambos casos, esta genealogía es aprehendida tanto en la espacialidad *material* de los residuos de destrucción como en la temporalidad *fantasmática* de los acontecimientos de retorno.

El modelo arqueológico ocupó a Freud durante toda su vida[134]. Su idea del tiempo –es decir, de las paradojas y los malestares en la evolución– fue con frecuencia deudora del mismo, por ejemplo, cuando la cuestión de los *estadios* o de las *éstasis* se replegaba sobre una cuestión de *estratos*, o sea, de profundidades materiales. En 1896, cuando se trataba de profundizar en esa memoria que «sufren las histéricas», Freud se imaginaba en un campo de ruinas en la situación de «quitar los escombros y, a partir de los restos visibles, descubrir lo que está sepultado»... Una página célebre que concluía con una cita profética: *saxa loquuntur*[135]. Cuarenta años más tarde, la profecía continuaba ejercitando su poder de modelo:

> «De todo eso de lo que se trata, el analista no ha vivido ni rechazado nada; su tarea no puede ser rememorar algo. ¿Cuál es, entonces? Es preciso que, a partir de los indicios que han escapado al olvido, adivine o, más exactamente, *construya* lo que ha sido olvidado. [...] Su trabajo de construcción o, si se pre-

134 Cfr. J. Laplanche, 1981, pp. 185-211. L. Flem, 1982, pp. 71-93.
135 S. Freud, 1896a, p. 84 (la cita procede del libro profético *Habacuc*, II, 11).



64. Sigmund Freud, *Diagrama del rechazo y de la rememoración*, 1895 (*los puntos negros indican las percepciones que la paciente recuerda*). Según el «Esbozo de una psicología científica», *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*, Frankfurt, 1962, p. 335.

fiere, de reconstrucción presenta una semejanza profunda con el del arqueólogo que desentierra una mansión destruida y sepultada o un monumento del pasado. En el fondo es idéntico, con la sola diferencia de que el analista opera en mejores condiciones y dispone de más recursos materiales porque sus esfuerzos se refieren a algo que está todavía vivo y no a un objeto destruido [...]. Ambos conservan, sin discusión, el derecho a reconstruir completando y ensamblando los restos conservados. En ambos casos, muchas de las dificultades y fuentes de error son las mismas»[136].

Warburg probablemente hubiera suscrito este tipo de reflexión –salvo en un punto, que es esencial: la oposición entre *memoria psíquica*, cuyos efectos «se refieren a algo que está todavía vivo», y *memoria material*, cuyos objetos pueden ser destruidos, le parecerá un tanto trivial al «psico-historiador» de la cultura–. Tan abusivo es omitir el aspecto fantasmático de los objetos arqueológicos como el aspecto material de las anamnesis psíquicas. La historia de las imágenes está atravesada por retornos y supervivencias porque la cultura –tanto para Warburg como para Burckhardt, Tylor o Nietzsche– es una cosa «viva». Los fantasmas no inquietan nunca a las cosas muertas. Y las supervivencias no afectan más que a lo viviente, de lo que la cultura forma parte. Si modelos antiguos destruidos (los «originales» griegos, como se dice) no han cesado de obsesionar a la cultura occidental en su larga duración, es porque su transmisión (las «copias» romanas, por ejemplo) había creado algo así como una red de «vida» o de «sobrevida»,

136 *Id.*, 1937b, p. 271.

es decir, un fenómeno orgánico que afecta a los símbolos, las imágenes, los monumentos: reproducciones, generaciones, filiaciones, migraciones, circulaciones, intercambios, difusiones...

Ocurriría, así, con las imágenes lo mismo que con esas «formaciones psíquicas» a propósito de las cuales repite Freud que no pueden verdaderamente «sufrir una destrucción total»[137]. Si hay un límite para el modelo arqueológico en psicoanálisis, ese límite tiene que ver, ante todo, con el modo en que la arqueología misma se ve pensada: por ejemplo, cuando se piensa que el arqueólogo sólo tiene que vérselas con objetos materiales, o bien que sería capaz de restituir tal cual los objetos del pasado (como esos restauradores de cuadros que afirman, triunfal e ingenuamente, haber «restituido los colores originales» de una pintura). Exhumar los objetos del pasado es exhumar tanto el presente como el pasado mismo. No hay, ni en la cultura ni en la psique, destrucciones completas ni restituciones completas: es por eso por lo que el historiador debe estar atento a los síntomas, a las repeticiones y a las supervivencias. Las improntas no se borran nunca por completo, pero tampoco se dan de manera idéntica. El principio darwiniano de la impronta, sin la cual no habría memoria inconsciente, resulta ser un principio de incertidumbre tanto como de tenacidad.

Igual de tenaz pero difícil de fundamentar en la certeza es el principio de la *antítesis*. Ya lo hemos visto en la descripción del *Laocoonte* por Goethe, en la teoría expresiva de Darwin, en el destino de las *Pathosformeln* de Warburg y en la «simultaneidad contradictoria» que agita el cuerpo histérico según Freud. Nos falta interrogarlo en su dimensión psíquica de remolino temporal. Ahora bien, todo lo que enseñan la clínica y la metapsicología freudianas podría resumirse en la paradoja de una notable «simultaneidad contradictoria»: *es en el contratiempo donde aparece el tiempo*. El tiempo que trama Mnemosyne forma siempre un contratiempo en el tiempo que teje Clío... O, dicho de otro modo, el tiempo que subyace a la historia aparece siempre en ella como su «punto de botón» –una depresión en el tejido del devenir, pero también un «soporte» necesario de su estructura–.

La construcción técnica de esta paradoja lleva, en Freud, a la dialéctica del rechazo *(Verdrängung)* y del retorno de lo rechazado *(Wierderkehr* o *Rückkehr des Verdrängten)*. En esta dialéctica –cuyo modelo, por otro lado, ha variado un tanto[138]–, es esencial comprender que el retorno de lo rechazado, esa

137 *Ibid.*, p. 272.
138 Modelo de simetría en 1907, modelo de inclusión –el retorno de lo rechazado como «tercer tiempo» del rechazo en sentido amplio– en la metapsicología de 1915 (*id.*, 1915, pp. 45-63).

«formación de compromiso» que Warburg encuentra por todas partes en el terreno cultural, es la única vía de que disponemos para saber algo del proceso de rechazo como tal. Y es, por supuesto, la vía del síntoma:

> «Naturalmente, será el rechazo frustrado el que reclame nuestro interés de manera preferente al logrado, que, la mayor parte del tiempo, escapa a nuestro estudio. [...] No hay que imaginarse el proceso del rechazo como un acontecimiento único seguido de un éxito duradero, como cuando se ha abatido algo vivo que, en adelante, está muerto; por el contrario, el rechazo exige un gasto persistente de fuerza. [...] Podemos imaginarnos las cosas así: lo rechazado ejerce, en dirección de lo consciente, una presión continua que debe ser equilibrada por una contrapresión incesante»[139].

Fuerza y contrafuerza, tiempo y contratiempo: todo se enfrenta y se abraza, todo se entrelaza de nuevo, como un nudo de serpientes en movimiento. Cada ruptura de equilibrio entre la presión de lo rechazado que trata de expresarse y la contrapresión de la instancia rechazante culmina en una *formación del inconsciente*, es decir, en el retorno –aunque sea parcial y momentáneo– del «fantasma» psíquico no rescatado. La *dialéctica de las supervivencias* designa con exactitud esta clase de proceso: configuraciones que permanecen *en potencia, latentes*, golpeadas por el rechazo pero sin dejar nunca de ejercer la fuerza de lo que trata de abrirse un camino; y, después, fracturas repentinas que aprovechan un «derrape» de las tensiones, retornos de lo rechazado en los que se demuestra la *potencia actual* de la fuerza inconsciente. Es toda la dinámica del síntoma la que se encuentra aquí resumida. Lacan terminará por apretar este nudo al afirmar de golpe que «el rechazo y el retorno de lo rechazado son la misma cosa»[140].

Se debe comprender, en adelante, que entre «fijación» *(Fixierung)* y «deformación» *(Entstellung)*, tenacidad y labilidad, desaparición y aparición, la dialéctica del rechazo –lo rechazado con su retorno, la repetición con su diferencia– puede modificar en profundidad todo lo que quiere decir *historia*. Tal es, sobre todo, el sentido de la última obra de Freud, esa «novela histórica» construida en torno a una figura de origen –Moisés–, pero deconstruyendo en el mismo gesto todas las certezas y los fantasmas del credo historicista. En ella Freud habla de una memoria que fluye y refluye, una memoria *anadiómenes*: es un juego entre «latencia [y] surgi-

139 *Ibid.*, pp. 52-53 y 56. *Id.*, 1916-1917, pp. 365-383.
140 J. Lacan, 1953-1954, p. 215.

miento de manifestaciones incomprensibles», todo ello imposible de situar en el rosario de una simple cronología, todo ello implicando un proceso que será designado por Freud justamente como una «supervivencia» *(ein Überbleibsel)* –y, precisa entre paréntesis y en inglés: *survival*–[141].

Tal es, a ojos del «psico-historiador», la centralidad del *Nachleben*. La historia, escribe Freud en esta obra –diez años después de la muerte de Warburg– no encuentra su «contenido de verdad» *(ihr Gehalt an historischer Wahrheit)* más que en el «retorno de procesos importantes largo tiempo olvidados, [y] que han tenido lugar en el curso de la historia primitiva *(in der Urgeschichte)* de la família humana»[142]. Toda una sección del *Moisés* está, así, dedicada al problema de *la tradición en cuanto que fenómeno marcado por el olvido* y los procesos de latencia. Pero ¿cómo pensar esta «latencia en la historia» *(Latenz in der... Religiongeschichte)*? ¿Cómo comprender que «continúe actuando en segundo plano» *(aus dem Hintergrund)* de las transmisiones verificadas? «Que una tradición caída en el olvido ejerza una influencia tan fuerte sobre la vida psíquica de un pueblo es algo que no constituye para nosotros una idea familiar»[143].

He ahí, en todo caso, una extrañeza del tiempo que Warburg optó por afrontar durante toda su vida, descubriendo, por ejemplo, las supervivencias de una vieja astrología árabe en los muros pintados al fresco de un palacio ferrarés del Renacimiento. No es casual, por otro lado, que Freud hiciera referencia al ejemplo del culto mitraico, cuyas supervivencias sabemos que describía también Fritz Saxl por esos mismos años y en esa misma ciudad de Londres, en la que se había instalado el Instituto Warburg[144]. Si la noción freudiana de memoria inconsciente –elaborada en la década de 1890 para explicar el síntoma– esclarece una gran parte de los fenómenos culturales estudiados por Warburg, del mismo modo la noción warburgiana de *Nachleben* resulta aquí retomada y confirmada por Freud a través de la hipótesis de que, en el ámbito histórico, «la impresión del pasado se conserva en huellas mnésicas inconscientes [de manera que] el despertar de la huella mnésica olvidada [...] adquiere con toda seguridad una importancia decisiva»[145].

La cuestión ahora no es discutir el valor de verosimilitud del relato propuesto en el *Moisés*[146], sino comprender la profunda perturbación causada

141 S. Freud, 1939, pp. 158 y 162.
142 *Ibid.*, p. 137.
143 *Ibid.*, pp. 150-158.
144 *Ibid.*, p. 179. Cfr. F. Saxl, 1931, 1935, 1941.
145 S. Freud, 1939, pp. 188 y 198.
146 Cfr. M. Moscovici, 1986, pp. 353-385. J. Lacan, 1953-1954, p. 215.

por el modelo sintomático freudiano en el campo de los estudios históricos. Toda historia recoge tanto las inhibiciones como los actos, tanto las desapariciones como los acontecimientos, tanto las cosas latentes como las cosas patentes: es, por tanto, asunto tanto de *olvidos influyentes* como de recuerdos disponibles. A veces se precipita en *crisis decisivas*. Se constituye, pues, en la escansión de los rechazos y de los retornos de lo rechazado.

Ahora bien, Freud precisa –en la página citada más arriba– que «no hay que imaginarse el proceso del rechazo como un acontecimiento único». ¿Qué quiere decir esto? Que es «extremadamente móvil»[147]. Que asume todas las formas y las deformaciones posibles, entre la inmemorialidad de las latencias y el anacronismo de las crisis. Freud señalaba en 1895 que el síntoma histérico alberga una verdadera «desproporción» temporal en la que juegan, de consuno, las largas duraciones («persistencias») y los instantes críticos («incidentes»)[148]. En *La interpretación de los sueños* insiste también en la capacidad que tienen los procesos inconscientes de modificar cualquier sucesión cronológica[149]. *Mnemosyne* se revela entonces como esencialmente policrónica: forma una madeja de tiempos múltiples en perpetuos desplazamientos. El tercer principio darwiniano (asociación) encuentra aquí su expresión más radical: permite comprender la memoria inconsciente, con su juego de repeticiones (improntas) y de contratiempos (antítesis), como un *desplazamiento generalizado de los tiempos*.

¿Se puede representar un desplazamiento semejante? Sólo con mirar los esquemas freudianos del *Esbozo de una psicología científica* se comprende que sus recorridos serán siempre sinuosos, llenos de obstáculos, exigiendo desvíos o cortocircuitos, saltos de cota o retrasos –inmovilizaciones pasajeras– en el cruce de los caminos (*figs.* 63-64). Toda temporalidad psíquica se construye según un modelo que Freud describía, a propósito de la «fantasía» –es decir, de la imagen en sentido amplio–, como una *trenza de tiempo* que va y viene, flota como una medusa o un amasijo de tentáculos, se forma y se deforma sin cesar:

> «La relación de la fantasía con el tiempo es, de manera general, muy importante. Se puede decir que una fantasía flota, en cierto modo, entre tres tiempos, los tres momentos de nuestra actividad representativa. El trabajo

147 S. Freud, 1915, p. 52.
148 *Id.*, 1895, p. 2.
149 *Id.*, 1900, p. 456.

psíquico se apega a una impresión actual, una ocasión en el presente que ha podido despertar uno de los grandes deseos del individuo; a partir de ahí, se remite al recuerdo de una experiencia anterior, la mayor parte de las veces infantil, en el curso de la cual ese deseo se cumplía; y crea ahora una situación que se remonta al futuro, que se presenta como el cumplimiento de este deseo, concretamente el sueño diurno o la fantasía, que lleva sobre sí las huellas de su origen a partir de la ocasión y del recuerdo. Pasado, presente, futuro como ensartados, por tanto, en el cordel del deseo que los atraviesa»[150].

Pero aún no está dicho todo: hará falta una extrañeza suplementaria –y decisiva– para que los modelos cronológicos de la causalidad, la estabilidad de los vínculos entre el antecedente y el consecuente, revelen sus límites y terminen por volar en pedazos. Ello ocurre hacia 1895: ese año, Freud comprende que el origen no se debe pensar como un punto fijo, por lejos que se sitúe en la línea del devenir. El origen no cesa de remontarse: hacia el pasado, desde luego[151], pero también *hacia el futuro*, si se me permite la expresión. La gran hipótesis de Freud sobre el tiempo psíquico da aquí toda su medida. Se encarna en la noción, capital y paradójica, del «destiempo» (*Nachträglichkeit*). Supone, en toda formación del inconsciente –y particularmente en el síntoma histérico–, un *proceso intervalar* que Freud habrá descubierto en la dialéctica misma del rechazo:

> «Nunca dejamos de descubrir que un recuerdo rechazado se ha transformado en traumatismo sólo a destiempo (*Überall findet sich, dass eine Erinnerung verdrängt wird, die nur* nachträglich *zum Trauma geworden ist*)»[152].

Este simple descubrimiento lo cambia todo. En adelante, el origen no podrá ya reducirse a una fuente factual, cualquiera que sea su «antigüedad» cronológica (puesto que es una imagen de memoria que, *a destiempo*, adquiere valor de traumatismo). La historia, por tanto, no podrá ya reducirse a la simple recolección de las cosas pasadas. Lacan ha deducido de ello, para el psicoanálisis, toda una visión del «tiempo reversivo», de la «retroacción significante» y del «futuro anterior»[153], en tanto que muchos otros comentaristas han tratado de comprender este valor pertur-

150 *Id.*, 1908a, p. 39.
151 *Id.*, 1896a, p. 87.
152 *Id.*, 1887-1902, p. 366 («Esbozo de una psicología científica»).
153 Cfr. J. Lacan, 1953-1954, pp. 19 y 180-182. *Id.*, 1966, pp. 197-213, 287, 300, 808-809, 838-839, etc.

bador del destiempo freudiano al hilo de una teoría del tiempo psíquico[154]. Pero ¿cómo no señalar aquí que el principio de intervalo descubierto por Freud en 1895 revelaba una *dinamografía del tiempo* semejante en todos sus puntos a la que Warburg, por esos mismos años, sacaba a la luz en el ámbito cultural?

La *Nachträglichkeit* freudiana sería, exactamente, a la memoria de los «traumatismos» que afectan a la historia de los síntomas lo que el *Nachleben* warburgiano a la memoria de las «fuentes» que afectan a la historia de las imágenes. En ambos casos, en efecto, el *origen* no se constituye sino en el *retraso* de su manifestación. En la historia de Emma, contada por Freud en 1895, el «recuerdo rechazado no se ha transformado en traumatismo más que *a destiempo*». En la historia de *Ninfa*, contada por Warburg en 1893, ocurre lo mismo: la figura gestual de la ninfa sólo *a destiempo* se ha transformado en «fórmula primitiva». Basta, por lo demás, con constatar que las dos «fuentes antiguas» reproducidas en la tesis sobre Botticelli se remontan una al período helenístico y la otra al período –aún más tardío– de las «copias romanas de los originales griegos», como se dice[155].

¿Por qué busca Warburg las «fórmulas antiguas» del pathos en períodos siempre demasiado tardíos y nunca lo bastante arcaicos? Porque su planteamiento epistemológico se dirige al fenómeno de las supervivencias (síntomas, destiempos, orígenes-torbellinos) y no al de los nacimientos, ni incluso al de los renacimientos (comienzos absolutos, milagros de resurrección, orígenes-fuentes). Como Burckhardt y como Riegl –que ya habían comprendido el considerable interés de un período como la Antigüedad tardía[156]–, Warburg no interroga el *origen* sino desde el ángulo de la *repetición* y de sus *diferencias*, es decir, el juego complejo de sus reinversiones tardías: la «verdad clásica» se descubre mejor en el destiempo –en Donatello, en Rembrandt o incluso en Manet[157]– que en un estado de «pureza» arcaica que se revela, en todo caso, como inexistente.

Estudiar el arte del Quattrocento florentino desde el ángulo del *renacimiento* ha consistido, casi siempre, en comprender este arte como una colección de *recuerdos de la Antigüedad*. Pero estudiarlo desde el ángulo de las *supervivencias* consistirá, para Warburg, en escrutar otra dimensión que se

154 Cfr. A. Green, 1982, pp. 225-253. P. Fédida, 1985, pp. 23-45. J. Laplanche, 1992, pp. 57-66.
155 A. Warburg, 1893, pp. 29 y 48 (trad. figs. 4 y 7).
156 Cfr. J. Burckhardt, 1853. A. Riegl, 1901.
157 A. Warburg, 1926a (citado por E. H. Gombrich, 1970, pp. 229-238). *Id.*, 1929c.

sustrae –como su propio forro– a los recuerdos mismos: la de los *destiempos de la primitividad*. Ahora bien, esos tiempos tienen siete vidas: tensos pero tenaces, extienden su poder hasta el presente del historiador. Y es así como Warburg se acercará a menudo a sus objetos históricos de estudio –larga duración de las imágenes, supervivencias antiguas– desde su propia contemporaneidad: el año de 1895 corresponde, precisamente, al momento en que la *Ninfa* de Ghirlandaio, con su cesto de frutas (*fig. 67*), se reconfigura ante una cámara fotográfica como una joven india con un jarro sobre la cabeza[158], y el *Laocoonte*, debatiéndose con sus serpientes mitológicas (*fig. 36*), se reconfigura en sacerdote Hopi con serpientes bien vivas (*fig. 37*).

Esta manera de escrutar la más antigua memoria en sus destiempos más contemporáneos y de considerar, recíprocamente, el presente más próximo en la inactualidad de sus antiguas supervivencias es algo que aprieta el lazo que Warburg pudo anudar entre los *survivals* de la antropología tyloriana y las *Symptombildungen* del psicoanálisis freudiano. La expresión según la cual todo historiador consecuente –de Burckhardt a Nietzsche– es un «profeta» (*Seher*) no tiene ya nada de «romántico» o fantasioso[159], porque es en la materia mnemónica misma donde se constituye el destiempo: por desplazamiento generalizado, es decir, mediante un juego dialéctico de desvíos temporales y desvíos significantes. Retrasos, migraciones, figuras.

No hay, en efecto, *retrasos* en el tiempo sin *figuras* en el espacio del sentido. La afinidad entre las supervivencias warburgianas y el destiempo freudiano afecta a todos los aspectos del análisis. No veo nada fortuito en el hecho de que Freud llegara en 1895 a la *Nachträglichkeit* siguiendo un camino idéntico al que Warburg había tomado en 1893 para llegar al *Nachleben*: la interposición –el desvío, la figura– de los «accesorios en movimientos». Lo que Freud pone en la vía del material mnemónico no es otra cosa, en efecto, que el desplazamiento de la «descarga sexual» –el *pathos* de Emma en la escena rechazada– sobre los diferentes *estados de su vestimenta*, atavío que seduce la mirada o drapeado que explora táctil, sexualmente, el seductor en la escena de 'atentado'[160]» (*fig. 64*).

Del mismo modo, Warburg mostrará que la intensidad patética en Botticelli se manifiesta como *Nachleben der Antike* en el lugar mismo en que se desplaza al drapeado y el ondear de los cabellos[161]. Una ninfa antigua se trans-

158 *Id.*, 1923c, p. 15.
159 *Id.*, 1927e, p. 87 (trad., p. 21).
160 S. Freud, 1887-1902, pp. 364-366 («Esbozo de una psicología científica»).
161 A. Warburg, 1893, pp. 54-63 (trad., pp. 83-91).

forma en «fórmula primitiva» sólo *a destiempo*. Pero, cuando aparece –en un cuadro de Botticelli o en un fresco de Ghirlandaio–, los drapeados de sus vestidos en movimiento entregan lo que también ocultan, entre pliegue y despliegue: supervivencias de la Antigüedad, dinamogramas de un deseo fosilizado hace largo tiempo.

LEITFOSSIL, O LA DANZA DE LOS TIEMPOS SEPULTADOS

«El ser que tiene una forma domina los milenios. Toda forma guarda una vida. El fósil no es ya simplemente un ser que ha vivido, es un ser que vive todavía, dormido en su forma»[162]. Es fácil comprender que la noción de fósil atraviese todo el pensamiento de Warburg. Es un paradigma, discreto pero insistente, del *Nachleben*: uno de sus grandes *leit-motiv*. Su paradoja –su ambición– tiene que ver con el hecho de que, transversal y en movimiento, casi musical, un paradigma semejante no se haya fijado jamás, haya rehusado «endurecerse» o cristalizarse. Se diría que Warburg trató de hacer con la noción lo mismo que con todo lo demás: no petrificar nada, pensarlo todo desde el punto de vista de la puesta en movimiento. Pero ¿cómo pensar un fósil desde el punto de vista de la puesta en movimiento?

En primer lugar optando por utilizar esa bella expresión de *Leitfossil*[163]. El *Leitfossil* será a la profundidad de los tiempos geológicos lo que el *Leitmotiv* a la continuidad de un desarrollo melódico: retorno aquí y allá, de una manera errática pero obstinada, de tal forma que en cada retorno se le reconoce, aunque sea transformado, como una soberana potencia del *Nachleben*. En geología, los «fósiles directores» –o «fósiles característicos», como se les llama también– son formaciones que pertenecen a una misma época, a una misma «capa», aunque se les pueda encontrar en lugares completamente separados entre sí[164]. El *Leitfossil* supone, pues, una tenaci-

162 G. Bachelard, 1952, pp. 111-112.
163 Citado por E. H. Gombirch, 1970, p. 261.
164 Cfr. J.-L. Descamps *et al.*, 1976, I, p. 438. J. Leclerc y J. Tarrète, 1988, p. 419.

dad temporal de las formas, pero atravesada por lo discontinuo de las fracturas, de los seísmos, de las tectónicas de placas.

Una vez más Warburg tuvo que ir a buscar a la morfología goetheana este interés por los fósiles considerados como testimonios de una supervivencia, de una «vida dormida en su forma»[165]. Pero la noción de «fósil característico» se remonta más exactamente a Georges Cuvier y a su tentativa, en 1806, de estrechar las vinculaciones entre las ciencias de lo viviente y las ciencias de la tierra, paleontología y geología: este programa de investigación, enteramente focalizado en el estudio de los fósiles, es considerado como el manifiesto inaugural de la paleontología estratigráfica, de donde la noción técnica de *Leitfossil* extrae toda su coherencia[166].

Ya es extraño –y significativo– que una biblioteca consagrada a las «ciencias de la cultura» se dotara de un cierto número de libros sobre geología y paleontología. Y más extraño aún es encontrar en medio de la sección «Antropología» la obra clásica de Ferdinand von Richthofen sobre la «geografía física» y la «geología»[167]. Descubrimos en ella la dinámica de los fenómenos de erosión, los «plegados de capas» geológicas (*Schichtenfaltungen*), la dialéctica de las largas duraciones y de las modificaciones catastróficas de la corteza terrestre, cosas todas que la «sismografía» warburgiana estaba presta a acoger como un verdadero modelo epistemológico del *Nachleben* (*figs.* 9, 13 y 65). Y se comprende entonces mejor por qué el libro de Richthofen se sitúa, en los estantes de la *Kutlruwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, en alguna parte entre la sección dedicada al inconsciente –sueños, símbolos, psicopatología– y la dedicada a la memoria de los gestos, es decir, a las *Pathosformeln*[168].

Las fórmulas de pathos, según Warburg, no son, en efecto, otra cosa que *movimientos fósiles*. La antropología y la paleontología manejaban ya esta noción, puesto que Armand de Quatrefages había hablado en 1894 de «hombres fósiles» al mismo tiempo que de «hombres salvajes»[169]. La expresión *hombres fósiles* o *fósiles vivientes* no tardó en convertirse en un lugar común del vocabulario de biólogos y prehistoriadores[170]. Nuestros ances-

165 Cfr. J. W. Goethe, 1821, pp. 196-203.

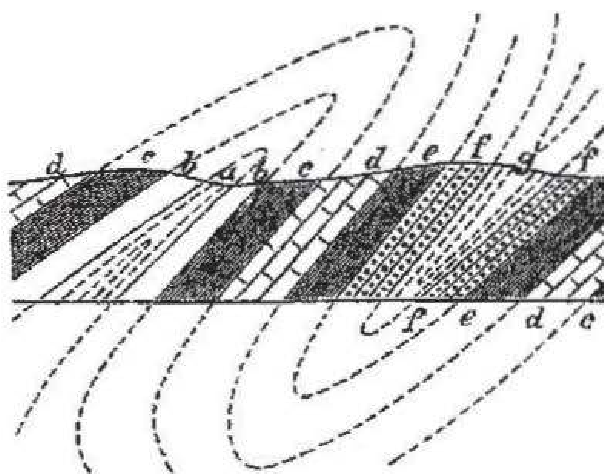
166 Cfr. G. Cuvier, 1806, p. 411. Id., 1812, pp. 32-33. Cfr. H. Hölder, 1960, pp. 359-430. B. Balan, 1979, pp. 380-383. G. Laurent, 1987, pp. 77-78. Agradezco a Claudine Cohen el haberme llamado la atención sobre la importancia de la estratigrafía según A. d'Orbigny, 1849-1852, I, pp. 85-92, 110-116, 125-157. Sobre las relaciones entre fósil, imagen e impronta, cfr. sobre todo C. Cohen, 1994, pp. 66-86. C. Blanckaert, 1999, pp. 85-101.

167 F. F. von Richthofen, 1886 (clasificado bajo la rúbrica DI.F. «Antropología general»).

168 Bajo las rúbricas DAA, DAC y DAD.

169 J.-L.-A. de Quatrefages de Bréau, 1884.

170 Cfr. M. Boule, 1921. G. H. Luquet, 1926.



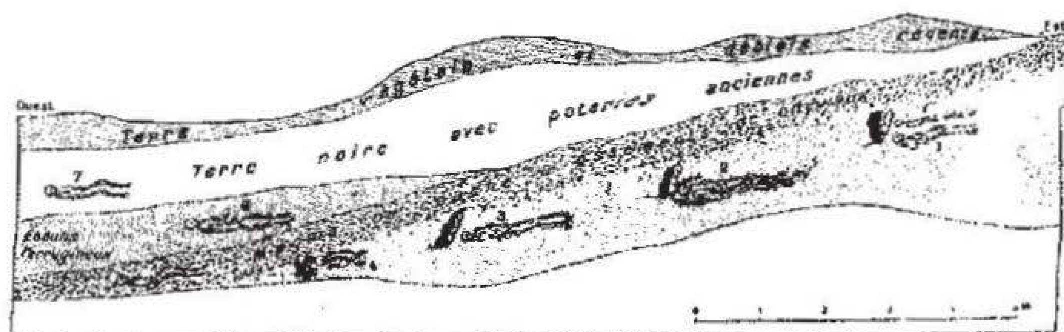
65. *Dinámica de las capas geológicas.* De F. F. von Richthofen, *Führer der Forschungsreisende*, Berlín, 1886, fig. 105.

tros no nos preceden en líneas continuas, ni siquiera en arborescencias genealógicas que se pudieran remontar por simples bifurcaciones, sino en capas quebradas, en estratos discontinuos, en bloques erráticos (*fig. 66*). Las genealogías, como las geologías, tienen siempre que sufrir el contratiempo de los seísmos, de las erupciones, de los diluvios y otras destrucciones catastróficas.

Pero Warburg, como de costumbre, no cesó de poner en movimiento, de desplazar, sus propios modelos teóricos: apenas acaba de verterse el paradigma geológico en el genealógico –o el antropológico– cuando nos volvemos a encontrar ya en el terreno de la psique. Warburg, en efecto, hablará de *Leitfossil* sobre todo para evocar la supervivencia en tanto que memoria psíquica susceptible de *Verkörperung*, de «corporeización» o de «cristalización» gestual. Para explicar un tiempo estratificado en acción en el presente mismo de los movimientos expresivos[171].

Movimientos fósiles o fósiles en movimiento: de nuevo no hacemos más que hablar del síntoma en sentido freudiano. En efecto, cuando un síntoma sobreviene, es un fósil –una «vida dormida en su forma»– el que, contra todas las expectativas, se despierta, se mueve, se agita, se debate y quiebra el curso normal de las cosas. Es un bloque de prehistoria que de súbito se hace presente, es un «residuo vital» que de súbito se ha vivificado. Es un fósil que se pone a danzar y hasta a gritar.

171 Cfr. E. Norden, 1924, p. 165, que utiliza también la expresión. Agradezco esta información a Christopher Ligota.



66. *Sepulturas auriñacienses de Solutré*. De G.-H. Luquet, *L'Art et la religion des hommes fossiles*, París, 1926, fig. 103.

En 1892, Freud –con Breuer y contra Charcot– había planteado su nueva teoría del síntoma histérico sobre los dos principios concomitantes del *retorno de lo sepultado* (un elemento de memoria inconsciente, tenaz y petrificado como un fósil, resurge en la superficie con motivo de cualquier causa ocasional) y de la *disociación* (sobre todo la que disocia la «impresión» traumática y su «descarga» sintomática)[172]. Añadió más tarde que este retorno disociado de lo sepultado –tópica y cronológicamente disociado, puesto que el presente que surge del fósil «invierte toda cronología», como escribe Freud– encuentra su anclaje principal en el «lenguaje motor» de los gestos corporales[173].

Warburg, por su parte, resumía el problema de las *Pathosformeln* en una fórmula lapidaria: «dinamogramas desconectados» (*abgeschnürte Dynamogramme*)[174]. El término «dinamogramas» denotaba aquí la existencia –la supervivencia– de las improntas fósiles de energías antiguas; en cuanto al adjetivo «desconectados», precisaba el estatus anacrónico y sintomático del *Leitfossil* en tanto que elemento disociado de su mantillo, de su simbolicidad de origen. Los tiempos supervivientes no son tiempos desaparecidos, son tiempos enterrados justo bajo nuestros pasos y que resurgen haciendo tropezar el curso de nuestra historia. En este tropiezo resuena todavía –etimológicamente– el término *síntoma*.

172 S. Freud, 1895, pp. 25-28 (con J. Breuer).
173 *Ibid.*, p. 161.
174 A. Warburg, 1927a, p. 37.

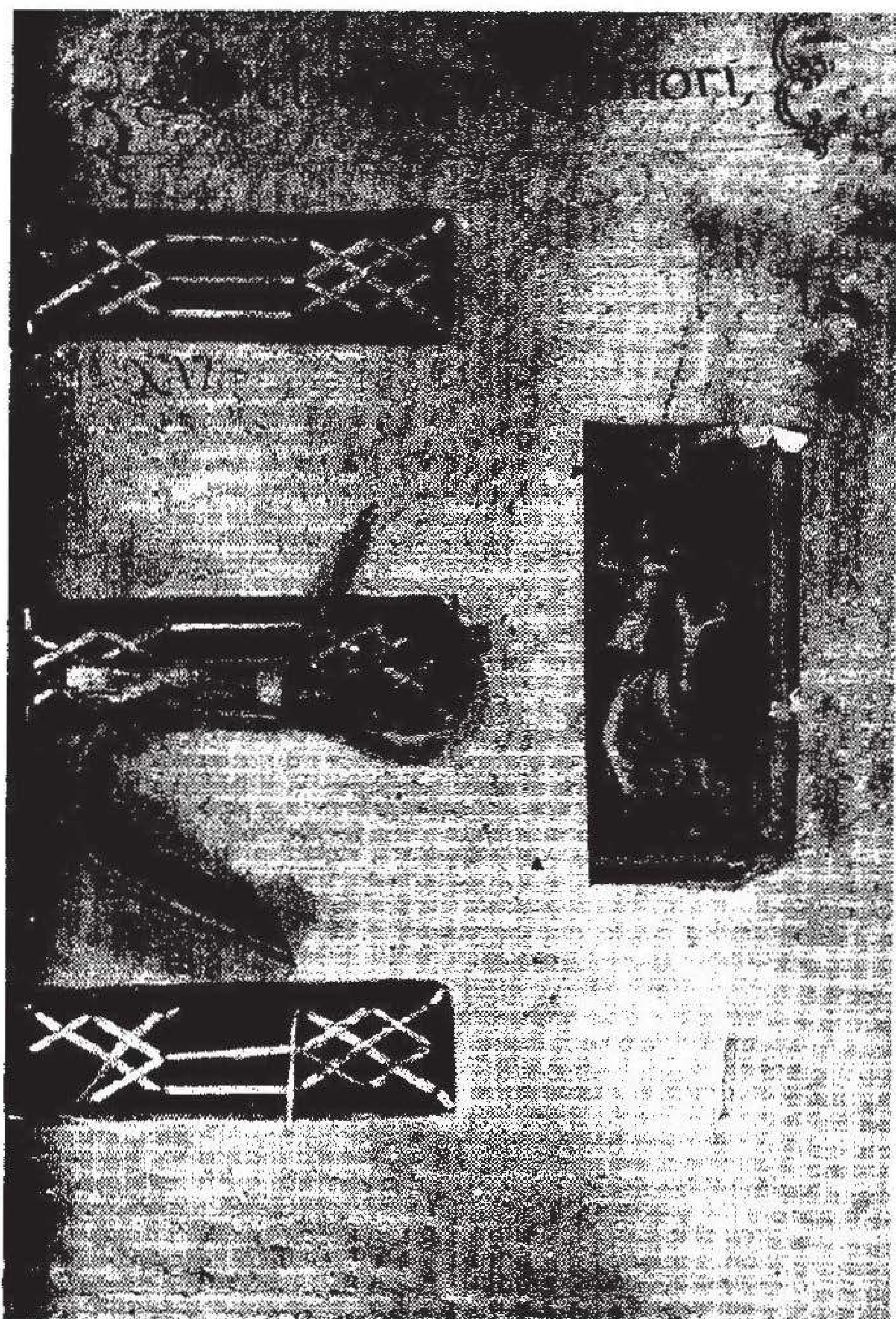
«*Fantasmas [inconscientes] traducidos en el lenguaje* motor, proyectados sobre la motricidad, figurados sobre el modo de la pantomima»[175] (*ins Motorische übersetze, auf die Motilität projizierte, pantomimisch dargestelle)*, los síntomas histéricos según Freud –como las *Pathosformeln* según Warburg– se comportan no como fósiles en el sentido trivial del término sino como *fósiles en movimiento*[176]. Este movimiento conjuga la energía presente del gesto con la energía antigua de su memoria, la *sobreveniencia* de una crisis y la *supervivencia* de un eterno retorno. Se trata, pues, de algo así como una danza trágica.

A partir de ahí se puede pensar en algo así como una coreografía dionisíaca de la imagen y, por ende, una metapsicología del gesto en la cual éste sería considerado como la «materia prima de las huellas mnésicas»[177]. A este respecto –paradójico– el gesto, por intenso que sea, revela su naturaleza de fantasma: es un *movimiento resucitado* que hace danzar el presente, un movimiento presente moldeado en lo inmemorial. Es, en suma, un *fósil fugaz*. Contra toda «gramática» fisiognómica e iconográfica, la teoría warburgiana de las *Pathosformeln* abocaba la cuestión de la imagen corporal –y de su expresividad– a la de una oscura danza de los tiempos estratificados.

Es así como tendremos que comprender, en adelante, la gracia de *Ninfa*, ese *leitmotiv* warburgiano del cuerpo en movimiento, como una encarnación paradigmática del *Leitfossil*, ese concepto casi musical, melódico y rítmico de la petrificación. ¿Acaso los más bellos fósiles –los más conmovedores– no son aquellos en los que reconocemos, con millones de años de separación, las formas de la vida en lo que ésta tiene de más frágil y pasajero: el trazo incierto de un ave prehistórica, la huella de un cuerpo de molusco, las gotas de lluvia sobre el suelo, follajes desconocidos como agitados por el viento y hasta las «ondulaciones dejadas por las aguas»[178]?

Ninfa evoca todo eso. Por una parte, Warburg no cesó de perderla, como una mariposa que se escapara continuamente de la red del sabio –de ahí su imposibilidad de terminar el manuscrito comenzado en Florencia en colaboración con André Jolles[179] (*fig.* 67)–. Pero, por otra, no cesó de reencontrarla allá donde ponía el pie. *Leitmotiv* del tiempo superviviente y *Leitfossil* del tiempo histórico, la ninfa warburgiana conjuga siempre dos temporalidades contradictorias: tenaz como una idea fija y frágil como un «escape de

175 S. Freud, 1895, p. 161.
176 Cfr. M. David-Ménard, 1994, p. 253.
177 C. Cyssau, 1995, pp. 223 y 271-303.
178 A. d'Orbigny, 1849-1852, I, pp. 27-34.
179 A. Warburg, 1900. Cfr. A. Bodar, 1991, pp. 5-18. S. Contarini, 1992, pp. 87-93. S. Weigel, 2000, pp. 65-103.



67. Aby Warburg y André Jolles, *Ninfa fiorentina*, 1900. Cubierta del manuscrito. Londres. Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

ideas»; orientada en la búsqueda obsesiva de una taxonomía –que intentaba Warburg–, desorientadora, como toda hada, como toda criatura de ficción; antigua por su anclaje formal en la estatuaria helenística, moderna por las relaciones directas que mantiene con la estética fin de siglo[180]. Joseph Koerner estaba en lo cierto al decir que *Ninfa* era no sólo un «objeto de la investigación científica de Warburg», sino también «el símbolo de ésta»[181].

> «La más bella mariposa que jamás haya sido clavada con alfiler alguno rompe bruscamente el cristal y va a danzar en el azul... Ahora es preciso que la atrape de nuevo, pero no estoy equipado para esta clase de ejercicio. O, más exactamente, querría hacerlo, pero mi formación intelectual me lo impide [...]. Cuando la joven se acerca con paso ligero, querría dejarme llevar alegremente con ella, pero estos transportes no son para mí»[182].

¿Por qué la «ninfa» de Ghirlandaio (*fig. 67*) ofrece algo más –y más perturbador– que una simple utilización renacentista del vocabulario formal de la Antigüedad? Para comprenderlo hay que mirar más de cerca lo que en esta figura tanto fascinaba a Warburg (y que tanto hubiera fascinado a Freud): ante todo, una memoria de las formas «traducida a lenguaje motor, proyectada sobre la motricidad, figurada sobre el modo de la pantomima». La figura de Ghirlandaio está, evidentemente, *en movimiento*; lo que Warburg descubre es que es también *fósil*. Dos lecturas le sirven de ayuda para llegar a esta constatación.

La primera es la del texto de Heinrich Heine *Los dioses en el exilio*: un texto claramente capital para la formación de toda noción del *Nachleben der Antike*[183]. Se habla en él de mujeres que recuerdan extrañamente a estatuas, especie de fantasmas en grisalla todavía agitadas por la energía de las antiguas bacanales: un «tropel de espectros festejantes», una «macilenta asamblea» de ménades que, ante la mirada contemporánea, imponen todavía «une especie de rapto voluptuoso» a partir de sus propios movimientos «salidos de sarcófagos seculares»[184].

La otra fuente de Warburg –ya señalada por Gombrich– es la descripción realizada por Hyppolite Taine de esa misma figura de la criada que, en

180 Cfr. G. Brandstetter, 2000, pp. 105-139.
181 J. L. Koerner, 1997, p. 36.
182 A. Warburg, 1900 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 110).
183 H. Heine, 1853, pp. 383-422.
184 *Ibid.*, pp. 405-406.

el fresco de Ghirlandaio en Florencia, lleva su cesta de frutas con una gracia tan particular, tan poco cristiana (*fig. 67*):

> «[...] en la *Natividad de San Juan*, [...] la sirvienta que trae frutas, con ropa de estatua, tiene el impulso, la alegría y la fuerza de la ninfa antigua, de suerte que las dos edades y las dos bellezas se unen en la ingenuidad del mismo sentimiento verdadero. Una sonrisa joven aflora en [sus] labios y, bajo la semi-inmovilidad, bajo el resto de rigidez que la pintura incompleta [le] deja, se adivina la pasión latente de un alma intacta [...]»[185].

Tenemos en este texto una descripción ejemplar del *Leitfossil*: la vestimenta, el empuje, la pasión y la fuerza están *en movimiento*. Pero todo ello permanece «latente», como detenido en una «semi-inmovilidad», e incluso fijado en la piedra de los bajorrelieves antiguos: todo eso, en suma, no hace más que moverse *en fósil*. Cuando se observa el elemento figural esencial del pathos producido por Ghirlandaio, a saber, el «accesorio en movimiento» del drapeado, se comprende la exactitud de la expresión utilizada por Taine: «en ropa de estatua». La ropa es agitada por un *gesto* y por un *viento*. Pero su monocromía lo remite todo a la *piedra* y a la antigüedad de los sarcófagos (en un fresco próximo de la misma capilla Ghirlandaio pintó, por lo demás, a su «ninfa» en grisalla: carne, vestimenta y hasta la propia cesta de frutas adquieren entonces la palidez calcificada del mármol)[186].

Tal es la doble potencia, la doble tenacidad de las cosas supervivientes: tenacidad de lo que queda, aunque sea hundido, por petrificación; tenacidad de lo que retorna, aunque sea olvidado, por soplos de viento y por movimientos fantasmas. No es casual que Warburg aludiera a su *Ninfa* como una obsesión: una «pesadilla graciosa» (*ein anmutiger Alpdruck*), como solía decir[187]. Confesaba verla por todas partes, no saber nunca quién era, no comprender nunca exactamente de dónde venía y perder la razón por ella (*ich verlor meinen Verstand*). Se confesaba fascinado por su poder de metamorfosis —del que más tarde darían cuenta las láminas de *Mnemosyne*— y, singularmente, por el detalle recurrente de su marcha danzante, casi «alada»[188].

185 H. Taine, 1866, II, p. 133.
186 D. Ghirlandaio, *Visitación* (1485-1490), Florencia, Santa María Novella.
187 A. Warburg, 1900 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 107).
188 *Ibid.* (citado *ibid.*, pp. 107-108).

En estas circunstancias, no puede dejar de saltar a la vista la analogía entre la *Ninfa* warburgiana y la *Gradiva* freudiana[189]. Los repertorios iconográficos utilizados por Warburg –sobre todo las obras de Maurice Emmanuel y de Fritz Weege sobre la danza en la Antigüedad– reservan, por lo demás, un lugar destacable a la figura que apasionaría a Jensen y después a Freud[190]. Si Warburg decía ver a su *Ninfa* por todas partes, Freud podía contemplar permanentemente un molde de *Gradiva* colgado en la pared de su gabinete de trabajo, justo encima del diván (*fig.* 68).

Ninfa y *Gradiva* parecen, desde nuestro punto de vista, dos posibles nombres propios –nombres de hadas o de cuasi-diosas– para toda noción de la «imagen superviviente». Las dos liberan un *gesto*, el encanto particular de un movimiento corporal; las dos hacen levantar un *tiempo*, comprensible solamente a través de la hipótesis psíquica del inconsciente. Las dos exigen, en fin, un *estilo de conocimiento*, una práctica nueva de la interpretación en la cual la actividad severa y cerrada del análisis debe contar con el entrelazamiento de las imágenes, la sobredeterminación de los significantes, la diseminación de los sueños y la asociación de las ideas.

No puede sorprendernos, por tanto, en estas condiciones, que el comentario freudiano de la *Gradiva* ayude a aclarar algunos aspectos fundamentales de la *Pathosformel* warburgiana. Cuando Freud alude a la famosa «marcha poco habitual y particularmente seductora» de Gradiva, insiste de entrada en la paradoja temporal que sostiene y en la extrañeza y el encanto de un gesto tal: como «fijado en el vivo», permanece, sin embargo, separado de toda experiencia «en la realidad»[191]. Podría decirse que reúne la constitución fugaz del *síntoma* (momento repentino en que el tiempo se «libera») y la constitución fósil del *fetiche* (momento eternizado en que el tiempo se «bloquea»). A esta doble constitución corresponde la paradoja figural de la marcha misma, tal y como Jensen la describía insistiendo sobre el aspecto «anclado», «pegado a tierra», de una marcha sin embargo tan «flotante»[192].

¿Qué habríamos de reconocer en esta «doble naturaleza» (*Doppelnatur*), como dice Freud, sino el anacronismo fundamental de los acontecimientos de supervivencia, cuyos indicios llenan por todas partes los juegos significantes del relato de Jensen –*Zoé*, «la vida», *Hartleben*, «dura-vida», *redi-*

189 Cfr. S. Settis, 1981, pp. VII-XIX. G. Huber, 1993, pp. 443-460.
190 Cfr. M. Emmanuel, 1896, pp. 48-51, 61, 103, 143, 216, 287, 300, 304, etc. F. Weege, 1926, pp. 56-98.
191 S. Freud, 1907, p. 144-146.
192 *Ibid.*, p. 34.



68. Vaciado de la *Gradiva* en la pared del despacho de Freud en Viena, 1928.
Foto Edmund Engelman (DR).

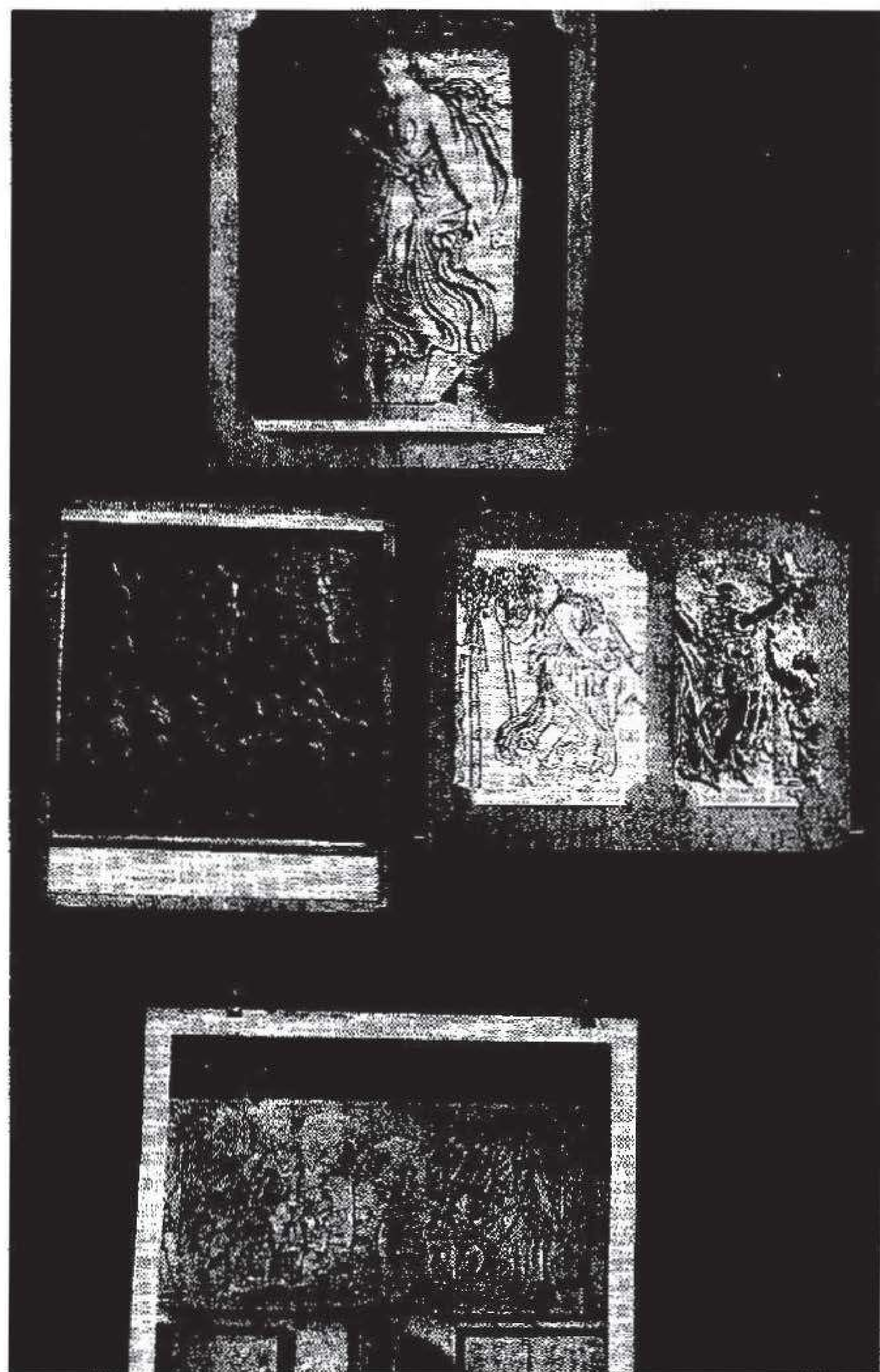
viva, «reviviente», etc.–. Cuando Norbert Hanold se encuentra con Gradiva, el presente «fugaz» del encuentro se despliega por completo en el elemento «fósil» de una memoria sepultada y de un eterno retorno. Se diría incluso que, cuanto más joven es la «ninfa» encontrada, más lejano, más *antiguo* será el lugar –psíquico– del que ésta vuelve: es la paradoja misma de los fantasmas. En su aparición se juntan las dos partes, los dos ritmos constitutivos del *Leitfossil*.

Todo ello no deja de acarrear consecuencias sobre el estatus visual de la imagen retornante. Wladimir Granoff ha hablado de un trabajo de cortina –o de «tapadera»– en algunas escenas características del desglose freudiano de la *Gradiva*[193]. Posteriormente Jean-Michel Rey ha definido la epistemología de este desglose desde el punto de vista paradójico del *übersehen*, un verbo que denota a la vez la «mirada abarcante» y el hecho de «no ver algo»: lo que un positivista consideraría como un defecto de observación no nos da, en realidad, ni más ni menos que la «condición esencial del advenimiento del psicoanálisis» en su relación crítica con lo visible[194].

Al hilo de sus propios análisis de motivos supervivientes –en imágenes capaces de manifestar una potencia de *Nachleben* o de *Überleben*–, también Aby Warburg intentó construir un conocimiento por *übersehen*. Ahora bien, hay que decir, en este sentido, que fue más lejos que Freud: los comentarios de *Ninfa* permiten, en efecto, aclarar –mediante un movimiento recíproco– algunos aspectos fundamentales de la episteme freudiana confrontada al material visual. Señalemos, para empezar, dos ejemplos significativos.

El primero concierne a la esencial *materialidad* de las supervivencias. Cuando Warburg se interroga sobre el estatus de la grisalla en las imágenes de *Ninfa* –dibujadas por Botticelli, pintadas por Ghirlandaio o Mantegna o esculpidas en bajorrelieve por Donatello– avanza por la vía de una comprensión cada vez más fenomenológica del material visual[195]. Se pregunta, en ese momento, en qué medida una cierta decisión cromática, o «atmosférica», se vuelve capaz, en una imagen, de sumirlo todo –aunque se trate de cosas en movimiento– en la distancia y en esa especie de indistinción material característica de la niebla (si hablamos de aire) o de los fósiles (si hablamos de piedra). Un historiador del arte positivista podría creer que una grisalla no revela sino una falta de color, su ausencia. Pero Warburg

193 W. Granoff, 1976, pp. 381-403.
194 J.-M. Rey, 1979, pp. 147-184.
195 A. Warburg, 1929d.



69. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Estado provisional de una sección sobre «La Ménade». Londres. Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

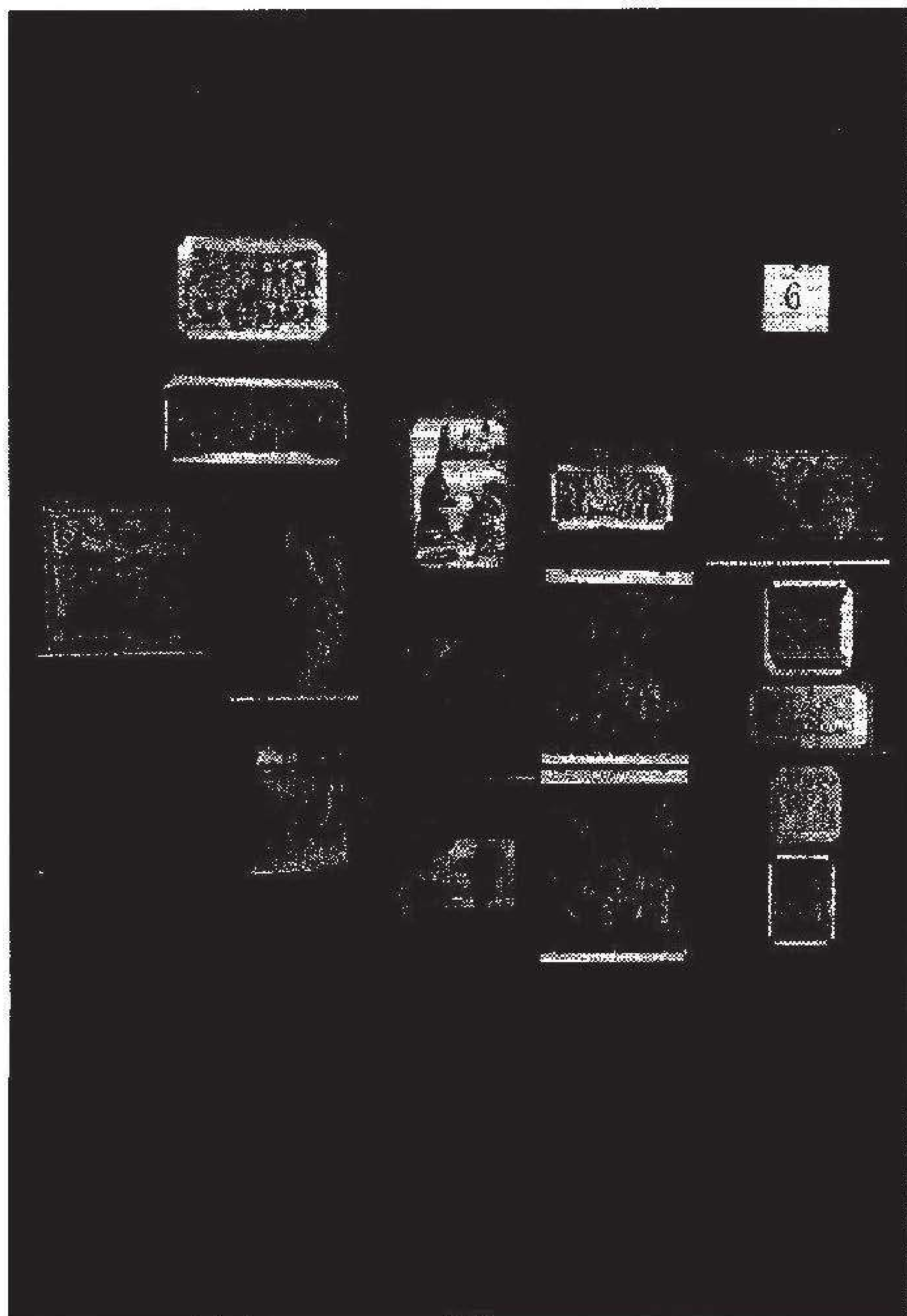
había comprendido que esa pérdida misma nos da acceso a algo así como un *übersehen* privilegiado de las supervivencias.

El segundo ejemplo se refiere a la esencial *polaridad* de las figuras. Mientras que Freud, en la senda de Jensen, aísla la figura de Gradiva y se contenta con girar alrededor de su encanto, Warburg arrojará a *Ninfa* a la inmensa trama de las tensiones, las antítesis, las ambivalencias y las «inversiones dinámicas». Ciertamente, Freud emitió una hipótesis psicobiográfica sobre el «pie encantador» como inversión posible de alguna malformación –un pie patizambo, imagina– de una «hermana muerta» de Jensen[196]. Pero se salía de su análisis por partida doble: primero, separando esta hipótesis de su propia exposición interpretativa, y en segundo lugar –y sobre todo–, contentándose con mirar una sola imagen.

Warburg sabía bien que Gradiva, como *Ninfa*, nunca marcha sola. La figura que adorna el gabinete del psicoanalista (*fig. 68*) no es más que el avatar de una larga serie. Es significativo que, en su atlas de imágenes, Warburg prefiriera una versión en la que la joven, por erotizada que sea, exhibe sobre su cabeza un amenazador cuchillo (*fig. 69*). Debajo de ella proliferan las imágenes de la ninfa en trance (griega) o en sufrimiento (cristiana). Estamos ya lejos de la figura únicamente «encantadora» (*charming*) a la que alude Ernest Jones o de la sonriente «joven» de puro «saber de amor» admirada por J.-B. Pontalis[197].

Varias planchas del atlas *Mnemosyne* dejan florecer la serie –es decir, el conjunto de las transformaciones posibles– de *Ninfa*[198]. En la plancha 6, por ejemplo, la Ménade del cuchillo está rodeada por escenas de sacrificio (el de Polixena, representado dos veces en la parte superior de la lámina) o de violencia (Casandra perseguida por Áyax y, una vez más, Laocoonte con sus hijos asfixiado por las serpientes)[199] (*fig. 70*). En la 45 hay toda una asamblea de «ninfas en movimiento» que parecen perseguidas a muerte por una cohorte de soldados romanos y sus hijos despedazados vivos, en una escena del famoso ciclo de Ghirlandaio en Santa Maria Novella (se trata, de hecho, de una *Matanza de los Inocentes*)[200]. En la plancha 47 aparecen otras crueldades: el cuchillo de la Ménade se hace espada en la mano de la *Judith* esculpida por Donatello, la cesta de frutas que tan graciosamente llevaba la sirviente de Ghirlandaio (*fig. 67*) se convierte en una cabeza cortada que

196 S. Freud *et al.*, 1906-1908, p. 283 (11 de diciembre de 1907).
197 E. Jones, 1955, II, p. 362. J.-B. Pontalis, 1986, pp. 217-228.
198 A. Warburg, 1927-1929, pp. 20-27, 82-89, etc.
199 *Ibid.*, pp. 24-25.
200 *Ibid.*, pp. 82-83.



70. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Panel 6. Londres. Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

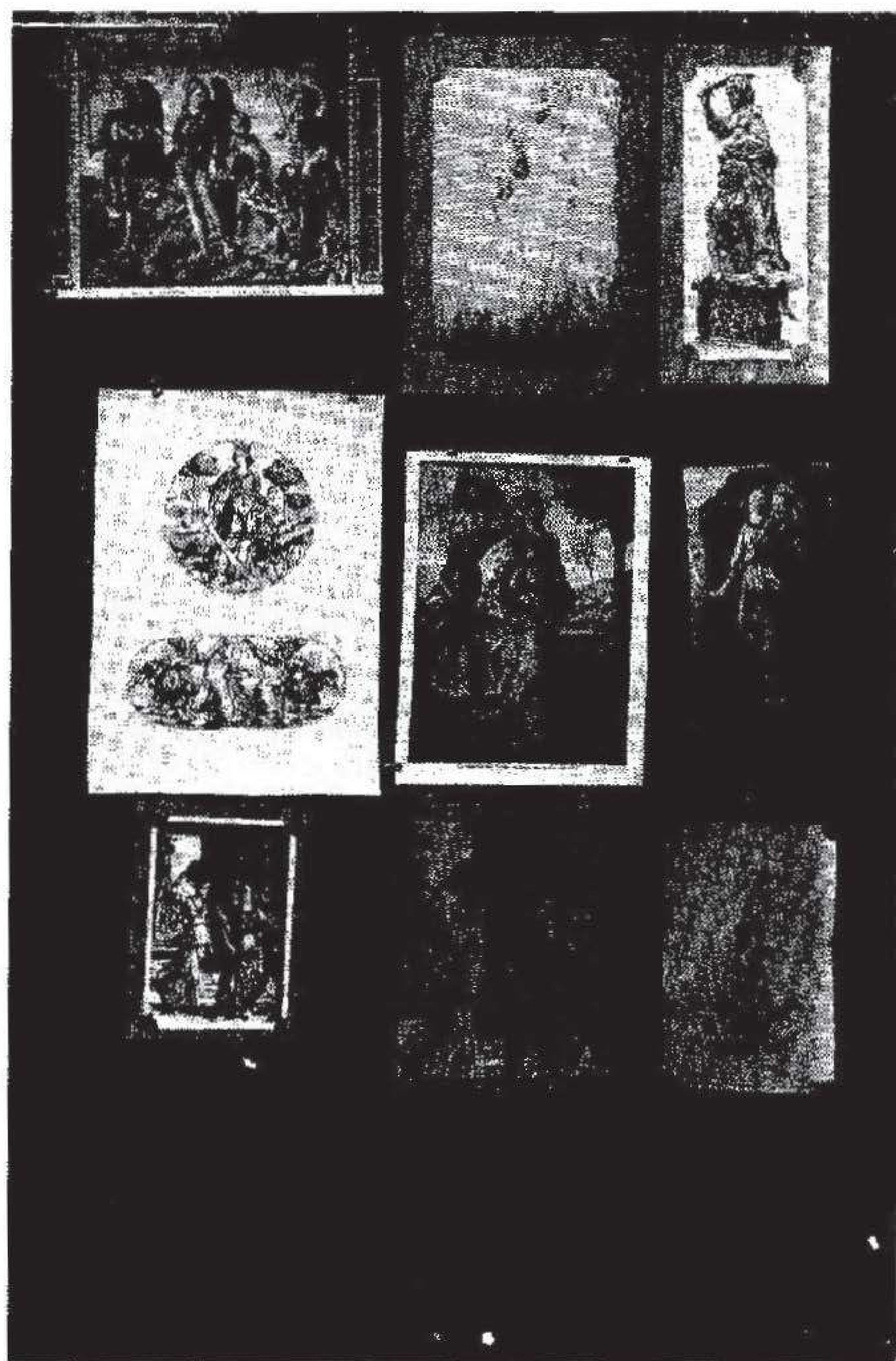
lleva Judith... o su criada, en dos ejemplos de Botticelli y del propio Ghirlandaio[201] (*fig. 71*).

La imagen –en cuanto que reglada sobre los poderes del inconsciente– se ríe de las contradicciones lógicas: no parece que Warburg tuviera necesidad de la teoría freudiana para observar cada día esa inquietante labilidad del material que el historiador del arte interroga. Le bastó con una «mirada abarcante» sobre las tradiciones literarias y los desplazamientos iconográficos de la «ninfa»: aunque no fuese más que en la constitución de su archivo, se encontraba de lleno en lo que, más tarde, Georges Dumézil llamaría «la amplitud y la imprecisión de las *nymphai*»[202]. Mortal *e* inmortal, dormida *y* danzante, poseída *y* poseedora, secreta *y* abierta, casta *y* provocadora, violada *y* ninfómana, compasiva *y* fatal, protectora de héroes *y* encantadora de hombres, ser de la dulzura *y* ser de la obsesión[203]. *Ninfa* asume la función estructural de un *operador de conversión* entre valores antitéticos que «polariza» y «despolariza» alternativamente, según la singularidad de cada encarnación. Warburg siguió su destino hasta en los textos humanistas que coleccionaba –en particular los de Boccaccio– y hasta en la modernidad de los cuadros de Delacroix o de Manet[204].

Cuando, al hojear el manuscrito de *Ninfa Fiorentina*, descubrimos el dibujo –casi el *grafo*– que Warburg trazó frente a las dos palabras latinas *tempus* (el tiempo) y *amissio* (el acto de remitir, diferir, dejar escapar, perder o renunciar), nos encontramos de repente ante algo así como una *fórmula de paradoja* (*fig. 72*). El giro de los dos pies recuerda una contorsión, a menos que la parte en gris sea una sombra, a menos que sea una impronta. Estamos entre un viento (en el drapeado) y un fósil (un antiguo trazado cristalizado en el presente); entre un movimiento y una parálisis; entre un gesto de gracia y un gesto de espanto. Ahí reside su atractivo: el encanto de la «ninfa». Pero la amenaza no está lejos.

Si Warburg confesaba «perder la razón» ante *Ninfa*, es porque veía en ella una *imagen capaz de todo*: su belleza era susceptible de devenir horror; su ofrenda de frutos, de transformarse en cabeza cortada; su bella cabellera al viento, de ser arrancada de desesperación (*fig. 54*); su trofeo erótico, de convertirse en serpiente viva (*fig. 55*)... La Medusa, en suma, nunca estaba muy lejos –y es sabido que Warburg se sentía «paralizado» ante esta figura

201 *Ibid.*, pp. 86-87.
202 G. Dumézil, 1975, p. 41.
203 Cfr. A.D. Nock, 1961, pp. 297-308. G. Beccati, 1971. M. C. Bandera Viani, 1984, pp. 265-269. M. Halm-Tisserant y G. Siebert, 1997, pp. 891-902. H. Zusanek, 1998.
204 A. Warburg, 1927-1929, pp. 128-129. *Id.*, 1929e.



71. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Panel 47 (detalle). Londres. Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

que, literalmente, le obsesionaba[205]. Sabía, sin ninguna duda, que la propia tradición clásica había prestado a las Ninfas el poder de hacer perder el uso de la razón a los mortales que las *mirasen*[206]. ¿Será ése, pues, el precio a pagar por toda *übersehen* de la imagen superviviente? ¿Es necesario perder la razón para comprender los poderes del *Nachleben*?

En términos estrictamente warburgianos se podría decir que esta capacidad de «inversión dinámica» revela la proximidad de *Ninfa* a la «dialéctica del monstruo». Si la fascinación que desprende esta figura es de doble sentido –movimiento y parálisis, impulso de vida y peligro de muerte–, ¿no es acaso porque su propia *aura* está trenzada de una fuerza *demoníaca* sobre la que Warburg no cesaba de volver cuando quería conjurarla[207]? *Ninfa* danza, ciertamente. Pero gira alrededor de un agujero negro. Nos fascina como el *atractivo visual* de un proceso de afloramiento de los tiempos sepultados. Están latentes, corren, aquí y allá, como las venas de un fósil, entre cada pliegue del drapeado de *Ninfa*, entre cada bucle de sus cabellos al viento.

Este proceso nos habla, desde luego, de la inquietante extrañeza. El *Umheimliche* freudiano está directamente emparentado con el *Leitfossil* warburgiano: en ambos casos surge lo «antiguamente familiar de otro tiempo» en su dimensión de cosa secreta –o sepultada– súbitamente sacada a la luz[208]. *Ninfa* nos inquieta en el movimiento mismo que nos lleva a «reconocerla» como un fantasma familiar porque deja que surja en ella una «semejanza extraña» que une cosas o seres que pertenecen a temporalidades distintas. La referencia espontánea de Freud a los «Dioses en el exilio» de Heinrich Heine[209] nos indica que el problema crucial de la inquietante extrañeza tiene que ver, sin duda, con las relaciones mismas de la *semejanza* con la *supervivencia*.

Esta «atracción visual» que nos produce vértigo y nos hace hundirnos en el cráter de los tiempos nos habla también de la *regresión* y del *deseo*. El mismo año en el que Warburg renunciaba a publicar su *Ninfa Fiorentina*, Freud escribía en su *Traumdeutung* que «la transformación de los pensamientos en imágenes visuales puede ser una consecuencia de la atracción que el recuerdo visual, que trata de recobrar vida, ejerce sobre el pensamiento separado de la consciencia y ávido de expresarse»[210]. Y más tarde Freud

205 Cfr. E. H. Gombrich, 1970, p. 6.
206 Cfr. H. Herter, 1937, col. 1553. F. Bassan, 1998, pp. 185-201 (desgraciadamente muy sumario).
207 Cfr. R. Calasso, 1994, pp. 125-133.
208 S. Freud, 1919, pp. 215, 222 y 252.
209 *Ibid.*, p. 239.
210 *Id.*, 1900, p. 464.



72. Aby Warburg, *Ninfa*, 1900. Dibujo a lápiz tomado de *Ninfa Fiorentina*, folio 6. Londres. Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

precisaría los términos metapsicológicos de este proceso: el «reforzamiento de los restos» —la intensificación típica en las *Pathosformeln* estudiadas por Warburg en los artistas del Renacimiento— va a la par de la «instauración del deseo»[211], de suerte que un fragmento sepultado, un *fósil*, se ve investido de las tensiones propias del *futuro*.

Las imágenes de sueños —Warburg hubiera dicho: las imágenes supervivientes en general— tienen de extraordinario el hacer del «retroceso» temporal, como dice Freud en la misma página, un vector de protensión; y de la «indestructibilidad» de los materiales rechazados, un vector de inmediatez, de fugacidad. Así, pues, en toda imagen superviviente *los fósiles danzan*. Y Freud puntualiza que la clave de esta paradoja se encuentra en la famosa «consideración de figurabilidad» *(Rücksicht auf Darstelbarkeit)*, esa capacidad de intercambio entre palabras e imágenes cuyo archivo[212] perseguía explícitamente Warburg y a la que nuestro uso teórico de los «tropos» no ofrece sino una débil aproximación: los significantes circulan aquí en un medio en el que la regresión lo ha abocado todo hacia su material visual, hacia su «figuración plástica»[213].

«Figuración plástica» no quiere decir aquí que una idea abstracta haya encontrado su adecuada metáfora visual o su «imagen literaria», sino que una energía se ha corporeizado por sedimentaciones del tiempo, se ha *fosilizado* y, sin embargo, ha conservado todo su poder de moverse, de *transformarse*. Freud habla, por lo demás, de la «pulsión de mirar» *(Schautrieb)* como una instancia ejemplar capaz de dejar persistir «una junto a otra» todas las capas de las «erupciones sucesivas de lava» que se han endurecido en el transcurso de la vida psíquica[214]. De suerte que mirar una imagen —entendida como *Leitfossil*— equivaldría a ver *danzar todos los tiempos juntos*.

Ahora bien, exactamente eso es lo que Warburg había ido a hacer a Nuevo México: asistir en directo —en 1895— a una «danza de fósiles». Se trataba, en realidad, de dos rituales distintos, pero que Warburg quería pensar conjuntamente: una danza de *máscaras* (humanos disfrazados de espíritus) y una danza de *órganos* (animales, reptiles manipulados por los danzantes). La primera es el ritual de las efigies *katcinas*, que Warburg fotografió él mismo[215];

211 *Id.*, 1915, pp. 131-132.
212 A. Warburg, 1902a, pp. 69-70 (trad. p. 106).
213 S. Freud, 1915, p. 133. Cfr. P. Fédida, 1995, pp. 221-244. *Id.*, 2000.
214 S. Freud, 1915, pp. 30-31 (las «erupciones sucesivas de lava» corresponden a los «estadios de desarrollo de la pulsión». Freud emplea en la misma página la expresión *Trieberuption*).
215 Cfr. B. Cestelli Guidi y N. Mann (dirs.), 1998, pp. 132-141.

la segunda es el famoso ritual de la serpiente, al cual no pudo asistir pero que comentó sobre la base de una amplia colección de fotos (en particular las tomadas por H.R. Voth en 1893)[216].

Entre la Ninfa clásica que danza sobre las paredes de un sarcófago y el indio «salvaje» que danza en el polvo de una *mesa* desértica el contraste parece total: grisalla marmórea contra vivas pinturas corporales, encanto erótico contra pantomima guerrera, serpiente ornamental enrollada como un brazalete (*fig.* 55) contra serpiente repulsiva apretada entre las mandíbulas (*fig.* 37)... Y, sin embargo, de Pompeya a Oraibi –ambos lugares erigidos, no casualmente, sobre tierras volcánicas– es el mismo nudo de problemas el que Warburg quiere afrontar[217]. ¿Qué es una cultura pagana, ya sobreviva en sus monumentos (como en el caso occidental) o en la vida concreta de su sociedad (como en el caso indio)? Y, sobre todo, ¿cómo una supervivencia tal llega a manifestarse, ya sea en una minoría de lujo (la elite de los círculos humanistas) o en una minoría de miseria (las tribus colonizadas de Nuevo México)[218]? Warburg no ocultó –en una carta al etnólogo James Mooney– lo que su «método» en general debía al viaje indio de 1895:

> «Me he sentido sin cesar profundamente en deuda hacia sus indios. Sin el estudio de su cultura primitiva jamás habría estado en condiciones de dar un fundamento ampliado a la psicología del Renacimiento. Uno de estos días le daré a usted un testimonio de mi método que es, debo decirlo, inédito y, por ello, no es todavía reconocido –era de esperar–»[219].

El «método» consistía, en primer lugar, en medir el considerable campo que las supervivencias llegan a «contaminar». Será, significativamente, entre las manos de un niño donde Warburg encuentre su primera «danza de los fósiles» (*fig.* 73). En un dibujo inspirado por el cuento de «Juan Nariz al Aire» se puede constatar el esfuerzo del pequeño indio por adaptarse a las reglas occidentales de la representación, inculcadas en la escuela: intenta, con más o menos éxito, utilizar el espacio perspectivo para representar las casas, con sus chimeneas cúbicas. Pero cuando se trata de representar un *relámpago* el niño ha dibujado dos *serpientes*: el inmemorial

216 A. Dorsey y H.R. Voth, 1902. H.R. Voth, 1903.
217 Cfr. C. Naber, 1988, pp. 88-97. U. Raulff, 1988b, pp. 59-95.
218 A. Warburg, 1923c, pp. 9-11. Recordemos que Warburg emprendió su periplo sólo cinco años después de la masacre de los indios en Wounded Knee.
219 *Id.*, Carta a James Mooney, 17 de mayo de 1907 (citada por P.-A. Michaud, 1998a, p. 183).

símbolo cósmico de los hopi viene a romper la representación narrativa del cuento europeo. Un *Leitfossil* acaba de escaparse por entre las manos del niño (hay que señalar, por lo demás, que estos «fósiles celestes» están dibujados no en el cielo sino *en el flanco de la montaña*, lo cual los acerca a las serpientes vivas que descenderían hacia las casas, pero también a esas fallas sísmicas de las que el territorio hopi está enteramente cubierto)[220].

Era, pues, en la *vida* misma –la vida social– donde Warburg acechaba, en Oraibi, la supervivencia de los símbolos «primitivos». Observó y coleccionó los objetos ornamentales, sobre todo las humildes cerámicas que había visto llevadas por las indias sobre la cabeza, como la bella criada con su cesta de frutas en el fresco de Ghirlandaio[221]. Ante él *las supervivencias se encarnaban*, confirmando todas sus intuiciones de joven investigador sobre la estrecha correspondencia entre representaciones-objetos (los monumentos que estudia la historia del arte) y representaciones-actos (los materiales del estudio de la antropología: máscaras, rituales, fiestas, danzas, técnicas corporales)[222]. No puede sorprendernos, por tanto, que la serpiente-relámpago fuese pintada sobre la propia piel de los danzantes hopi[223].

Pero el poder metamórfico –desplazamiento y encarnación– del *Leitfossil* es tal que Warburg terminará por observarlo en su directa «traducción a lenguaje motor», es decir, en animalidad, en gestos, en contorsiones orgánicas. La serpiente cosmológica dibujada por el informante de Warburg (*fig.* 35), por el niño indio (*fig.* 73) o sobre la arena de las ceremonias de Walpi (*fig.* 74), bulle también en amasijo viviente en las ceremonias de Oraibi o de Mishongnovi (*figs.* 75-76). Este amasijo de reptiles entrelazados, en movimiento, ofrece sin duda el paradigma extremo de todo lo que Warburg había venido a buscar a Nuevo México: la encarnación inmediata de esa «fuerza pura» (*ganze Kraft*) sobre la cual, como buen nietzscheano, deseaba fundar el concepto de símbolo[224]. Ante este amasijo de serpientes vivas el hombre *coge*, por así decirlo, *a manos llenas* –un modo de dominarla, pero también de ser subyugado por ella– esa «dialéctica del monstruo» que obsesiona sus sueños, sus símbolos y sus creencias:

220 Warburg conservaba el archivo de un «milagro» acaecido entre los indios de Nuevo México en 1895: la tierra se había agrietado y abierto para dejar surgir un sarcófago enterrado desde hacía mucho tiempo (citado *ibid.*, pp. 184-185).

221 *Id.*, 1923c, p. 15.

222 *Id.*, 1923b, pp. 256-257.

223 Cfr. J.W. Fewkes, 194, p. 77.

224 A. Warburg, 1923b, p. 271.

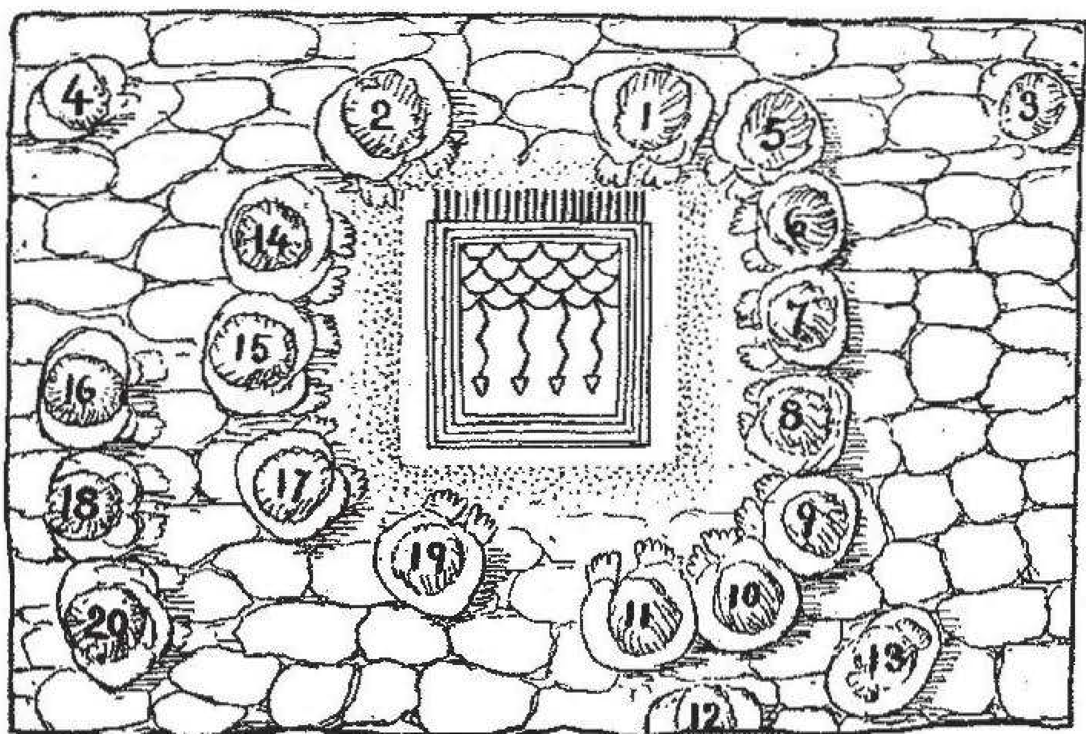


73. *Dibujo de un niño indio con dos relámpagos en forma de serpiente*, 1895. De A. Warburg, *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, 1923, fig. 1. Foto The Warburg Institute.

«Lo que hay de común entre el relámpago y la serpiente, que presenta un máximo de movimiento y un mínimo de superficie, es su forma, sus movimientos misteriosos, sin punto de partida o de llegada manifiesto, su carácter peligroso. Cuando se las tiene en la mano bajo su forma más peligrosa, es decir, la de la serpiente de cascabel, como hacen los indios, cuando se dejan morder por ellas sin matarlas después sino, por el contrario, liberándolas en el desierto, es que la fuerza humana (*Menschenkraft*) ha intentado comprender, cogiéndolas a manos llenas (*durch handmässtiges Erfassen zu begreifen versuch*), aquello que escapa de hecho a sus técnicas de manipulación. El intento de ejercer un efecto mágico es, por tanto, en primer lugar, un intento de apropiarse de un fenómeno natural en su forma viviente, análoga (*in seinem lebendigen, ähnlichen Umfangsgebilde*)»[225].

Y es imitando a tal «forma viviente» como el hombre a su vez –danzando esta similitud para darle su «traducción a lenguaje motor»– como

225 *Ibid.*, p. 239.

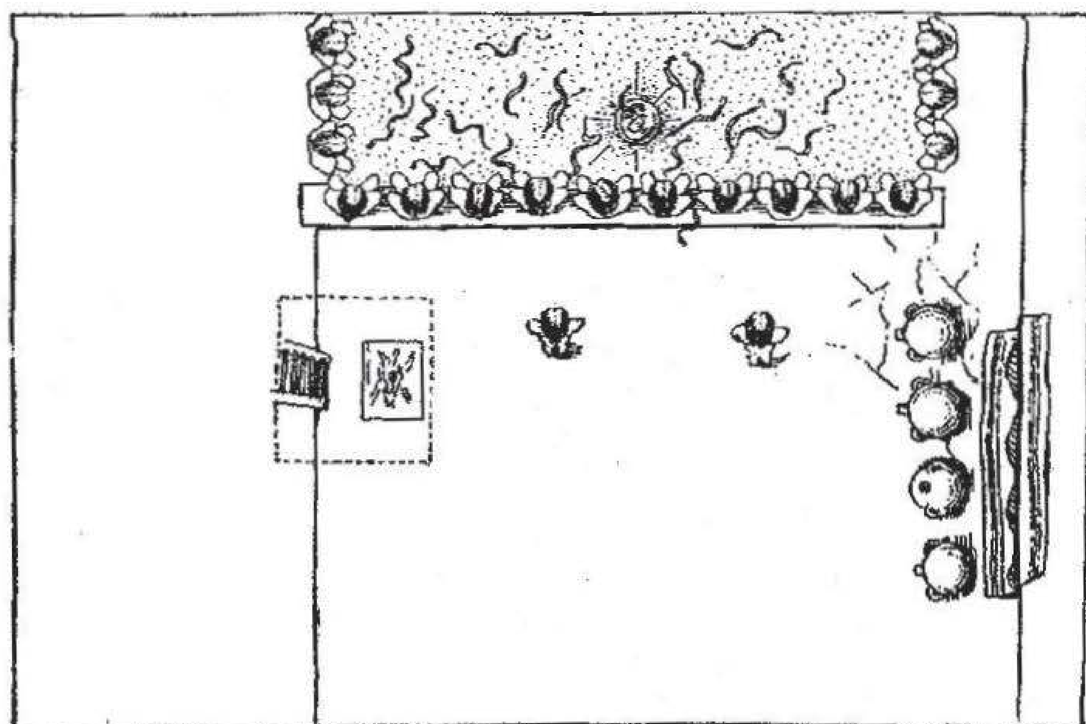


74. *Ritual de la serpiente en Walpi: posición de la pintura sobre arena y de los celebrantes.* De J. W. Fewkes, «The Snake Ceremonials at Walpi», *Journal of American Ethnology and Archaeology*, IV, 1894, p. 76.

el hombre será capaz de muda, de metamorfosis: «[...] al carácter incomprensible de los fenómenos naturales el indio opone su voluntad de comprender transformándose personalmente, convirtiéndose él mismo en esta causa de las cosas (*Ursache der Dinge*). [...] La danza de las máscaras es una causalidad danzada (*getantze Kausalität*)»[226]. Pero esta danza es también, a un nivel más profundo, una contorsión: a la imagen del movimiento de las serpientes —o a la imagen del síntoma histérico— le añade la *plasticidad* de las metamorfosis y un *conflicto* de los órganos o de los organismos intrincados. La virtuosidad de las semejanzas va siempre acompañada del esquizo de lo disímil.

Plasticidad de las metamorfosis: ya la descubriera en la exuberancia dionisíaca de los sarcófagos antiguos o en la intensidad «salvaje» de las danzas indias, en las máscaras votivas de Florencia o en las máscaras ceremoniales de Oraibi, Warburg podía observar, en adelante, la fuerza mágica de las semejanzas, lo que había que llamar, más allá de Lévi-Strauss, una *eficacia*

226 *Id.*, 1923c, pp. 51-52.



75. *Ritual de la serpiente en Mishongnovi: posición de las serpientes y de los celebrantes.* De J.W. Fewkes, «Tusayan Flute and Snake Ceremonies», *19th Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 1897-1898*, p. 971.

imaginaria. Este descubrimiento implicaba, independientemente de todo exotismo[227] –así como de todo arquetipo–, el proyecto, tan necesario como delicado, de un comparatismo antropológico basado en criterios tanto de forma como de contenido y de contexto. En este aspecto Warburg se nos presenta sin duda como un precursor inmediato de Ernesto de Martino[228].

Conflicto de los organismos, esquizo de lo disímil: Warburg da una situación concreta de todo ello cuando nos cuenta cómo, en Walpi, las *serpientes vivas* eran arrojadas en amasijo sobre el suelo de la *kiwa* en el que habían sido representadas, en pinturas de arena, las *serpientes geométricas* de la cosmología hopi (*fig.* 74): «Las serpientes son arrojadas sobre esa mesa de arena con gran violencia, de suerte que el dibujo resulta destruido y la serpiente se mezcla con la arena»[229]. No basta con decir que, en este caso, la

227 Cfr. C. Ginzburg, 1999, pp. 127-147.
228 Cfr. R. Di Donato, 1999, pp. 41-56. Sobre el comparatismo florentino-indio, cfr. P.-A. Michaud, 1998b, pp. 53-63. M. A. Katritzky, 2001, pp. 209-258. Sobre el comparatismo judeo-indio, cfr. P. M. Steinberg, 1995, pp. 59-114 (y su crítica por J. L. Koerner, 1997, pp. 30-38).
229 A. Warburg, 1923c, p. 40.



76. *El ritual de la serpiente en Mishongnovi: las serpientes amontonadas en el «Círculo del maíz».* De A. Dorsey y H.R. Voth, *The Mishongnovi Ceremonies of the Snake and Antelope Fraternities*, Chicago, 1902, lám. CXLII.

«presencia» destruye la «representación». Hay que decir que el *símbolo* está por todas partes en acto —pero que este acto es el de un lazo que no cesa de distenderse y reanudarse, separarse y cerrarse de nuevo. Un entrelazamiento de serpientes en movimiento, en suma—.

Warburg lo enuncia con gran precisión cuando comienza por señalar —en su borrador de 1923— que todo el problema a resolver es el de las «relaciones simbólicas» (*Problem der symbolischen Verknüpfungen*). Pero, en las palabras que siguen inmediatamente después, indica que esta «relación» misma no se forma sino a través de un ritmo de «devenir» y de «declive», de «creación» y de «destrucción» (*Schöpfung, Zerstörung*)[230]. Si la danza de los antílopes o la de las *katcinas* le parecía a Warburg, alternativamente, tan cómica y tan trágica, tan anodina y tan profunda, es ante todo porque los

230 *Id.*, 1923b, p. 249 (donde la lectura del manuscrito sigue siendo delicada).

propios símbolos no «funcionan» más que engendrando la *crisis* de una «tentativa deseperada de instaurar el orden frente al caos» *(ein verzweifelter Ordnungsversuch dem Chaos gegenüber)*[231].

Esta crisis es estructural: forma un esquizo que aboca a cada símbolo vital al destino de un síntoma. «La humanidad entera es eternamente y en todo tempo esquizofrénica» *(die ganze Menscheit ist ewig und zu allen Zeiten skizophren)*, escribirá Warburg en las mismas notas. Comprendemos, entonces, que el *Leitfossil*, que da a la cultura su *tenacidad* misma, no se manifiesta –no se extrae de la tierra– sino al precio de un desgarramiento del suelo: de un seísmo. «Sismógrafo del alma en la línea divisoria entre las culturas», el historiador de las imágenes registrará este esquizo hasta correr el riesgo de abrirse él mismo, de desgarrarse ante su contacto[232].

231 *Ibid.*, p. 258. *Id.*, 1923c, pp. 24 y 36.
232 *Id.*, 1923b, p. 266. *Id.*, 1927d, p. 282.

WARBURG EN LA CLÍNICA DE BINSWANGER: CONSTRUCCIONES EN LA LOCURA

En su periplo indio de 1895 Warburg pudo tocar con el dedo aquello que ya había intuido algunos años antes al contemplar antiguos Combates de Centauros en los que ya se contorsionaban –se enfrentaban, se incorporaban– conjuntamente el *logos* y el *pathos*, lo humano y la animalidad[233] (*fig. 17*). Al pasar de los mármoles griegos a los rituales vivientes de Oraibi, transformaba, por tanto, su *estudio* –con los *espacios cerrados* que le corresponden: bibliotecas, archivos, museos– en *experiencia*. La comparación de los dibujos arqueológicos o los documentos fotográficos dejaba paso a una observación activa: una mirada casi táctil hacia esos «organismos enigmáticos» de los danzantes enmascarados que fotografió de cerca, en directo, bajo un sol de plomo, en el *espacio abierto*, desértico y agrietado, de Nuevo México. Por fin podía tocar con sus dedos la «fuerza viva» –pero también el esquizo– de los tan buscados «símbolos primitivos».

Ahora bien, como es sabido, Warburg tuvo que esperar casi treinta años hasta lograr extraer las lecciones de esta experiencia. Y no pudo hacerlo más que desde el fondo de una caída vertiginosa en la psicosis, entre los muros cerrados de una clínica psiquiátrica dirigida por Ludwig Binswanger –sobrino de aquel a quien había sido confiado Nietzsche en su locura, Otto Ludwig Binswanger[234]– en Kreuzlingen, a orillas del lago Constanza. Tal es la paradoja: habrá sido necesario que la *experiencia* misma esté abocada a los

233 A. Warburg, 1887.

234 Warburg había adquirido una obra suya dedicada ... a los «efectos psíquicos de la guerra»: O. L. Binswanger, 1914 (bajo la rúbrica DII 70).

poderes destructivos de una *prueba* psíquica para que la mirada próxima se convierta en *conocimiento*, en «vista de conjunto» *(übersicht)* en esta clínica tan adecuadamente llamada «Bellevue».

Fue allí donde, entre 1921 y 1924, Warburg cogió el «monstruo» con sus propias manos, o, más bien, se debatió, cual Laocoonte, contra sus mortales fuerzas reptilianas. Fue exactamente entre esos muros –algunos meses después de que Nijinski hubiera hecho lo propio ante el mismo Binswanger[235]– donde Warburg *danzó* su «dialéctica del monstruo», intensamente traducida a lenguaje motor, gritada a muerte durante horas o salmodiada en discursos delirantes. La correspondencia de Binswanger con Freud lleva las trazas de un diagnóstico que parece inapelable:

> «¡Querido Profesor! [...]
> El Prof. V. presentaba ya durante la infancia signos de angustia y de obsesiones; de estudiante tenía ideas francamente delirantes, y nunca se desembarazó de temores y rituales obsesivos, etc., lo que obstaculizaba mucho su producción literaria. Sobre estas bases, en 1918 se declaró una grave psicosis, desencadenada probablemente por un estado presenil, y el material hasta entonces elaborado neuróticamente se expresó bajo forma psicótica. Este estado iba acompañado de una excitación psicomotriz intensa que persiste actualmente, aunque sometida a fuertes variaciones. Aquí está en servicio cerrado pero por la tarde está a menudo lo suficientemente tranquilo como para recibir visitas, venir a nuestra casa a tomar el té, hacer excursiones, etc. Actualmente sigue dominado por sus temores y sus maniobras defensivas en el límite de la obsesión y del delirio, de suerte que, pese a un funcionamiento absolutamente intacto de la lógica formal, no queda lugar alguno para una actividad en el terreno científico. Se interesa por todo, juzga con una gran pertinencia a las cosas y a las personas, su memoria es excelente, pero no logra fijarla sobre temas científicos más que por un tiempo muy limitado. Pienso que su excitación psicomotriz va a decrecer poco a poco, pero no creo que sea posible un restablecimiento *quo ante* de la psicosis aguda ni una reanudación de su actividad científica. Le ruego, por supuesto, comunicar estas informaciones de tal modo que yo quede a cubierto. ¿Ha leído usted su *Lutero*? Es verdaderamente una pena ver que probablemente no podrá sacar nada más del tesoro de su saber ni de su inmensa biblioteca»[236].

35 Cfr. V. Nijinski, 1919. P. Ostwald, 1991, pp. 249-298.
36 L. Binswanger y S. Freud, 1908-1938, pp. 231-232 (carta a S. Freud de 8 de noviembre de 1921).

Este diagnóstico poco esperanzador fue desmentido por los hechos –en gran medida, por lo demás, gracias al tacto terapeútico de quien lo había emitido. En octubre de 1922 Warburg escribía a su hijo Max Adolf que iba a tratar de reconstruir algo de su pensamiento elaborando para Binswanger y para los otros pacientes de Bellevue una conferencia sobre su propia experiencia iniciática entre los indios hopi[237]. Siguieron semanas de febril preparación, en las que Fritz Saxl desempeñó su papel de irremplazable asistente sacando las diapositivas en Hamburgo y desplazándose hasta Kreuzlingen para que todo el material estuviera, en la medida de lo posible, a disposición del investigador loco.

La conferencia tuvo lugar el 21 de abril de 1923, en presencia del personal de la clínica y de un número restringido de invitados externos[238]. Quienes la han comentado se engañan, pienso, cuando afirman con optimismo que esta puesta en escena estaba «destinada a probar que su autor estaba sano de espíritu», o bien que le devolvió ese día toda su razón gracias a la varita mágica de una «sublimación» intelectual[239]. No se «resuelve» una psicosis en unas pocas horas de «sublimación»... Aunque el propio Warburg consideraba esta conferencia como el inicio de un verdadero «renacimiento»[240] de su pensamiento, era bien consciente de que, al mostrar las serpientes de Walpi entre las mandíbulas de los danzantes –como se ve en las fotos de Vot[241]–, lo que estaba ofreciendo era una parábola de su propia situación: la «dialéctica del monstruo» le tenía aún atenazado.

Sólo dieciséis meses más tarde, en agosto de 1924, pudo Warburg abandonar la clínica de Binswanger. Y fue necesaria, en 1925, en Hamburgo, una nueva conferencia –durante la cual los oyentes quedaron impresionados por el esfuerzo físico que le requirió al orador y por su estado de desestructuración– para que Binswanger terminara por escribirle: «No le considero ya a usted solamente en 'permiso de normalidad', sino definitivamente curado»[242].

Las notas de Warburg para su conferencia de 1923 muestran todas las marcas de un verdadero sufrimiento, de una *contorsión* del pensamiento debatiéndose con su síntoma. Las primeras palabras del borrador son:

237 Cfr. M. Diers, 1979, pp. 5-14. K. Königseder, 1995, p. 89.
238 K. Königseder, 1995, pp. 93-96.
239 M. P. Steinberg, 1995, pp. 72-73. J. L. Koerner, 1997, p. 30.
240 Cfr. Ul Raulff, 1998, p. 64.
241 A. Warburg, 1923b, pp. 251 253 (lista de las diapositivas).
242 L. Binswanger, Carta a A. Warburg de 14 de agosto de 1925 (citada por U. Raulff, 1991b, p. 60).

«¡Socorro!» (*Hilfe!*), seguidas de una prescripción farmacológica: «[...] escrito todavía bajo el opio»[243]. Además, antes incluso de haber escrito el título y el tema —«La supervivencia de la humanidad primitiva en la cultura de los indios pueblos»—, Warburg quiere preservar a su texto de todo destino público: «Borradores que nunca deberán ser impresos»... Después de lo cual enuncia lo que le parece definir el estatus, y hasta el género literario, si se puede usar la expresión, de su tentativa: «La confesión (*Bekenntnis*) de un esquizoide (incurable), entregada a los archivos de los médicos del alma»[244]. Y he aquí cómo la experiencia india de 1895 se integrará en la *prueba*, en la contorsión de 1923:

> «Lo que yo he visto y vivido no da más que la apariencia superficial de las cosas de las que tengo ahora derecho a hablar, si empiezo por decir que el problema insoluble que plantean ha pesado sobre mi alma de manera tan opresiva que jamás me habría atrevido a expresarme como científico a este respecto en la época en que gozaba de buena salud. Pero en el momento presente, en 1923, en marzo, en Kreuzlingen, en un establecimiento cerrado en el que tengo la impresión de ser un sismógrafo fabricado a partir de trozos de madera procedentes de una planta transplantada de Oriente a la llanura nutricia de la Alemania del Norte y sobre la cual se ha injertado una rama proveniente de Italia, dejo que salgan de mí los signos (*die Zeichen*) que he recibido [...]»[245].

Tal fue la conferencia de 1923: como Nietzsche antes que él, como Artaud después de él, un pensador se habrá debatido en la prueba —«esquizoide»— de su genealogía dislocada. Pero del «sismógrafo roto» se escapaban todavía, aunque fuese en desorden, algunos «signos» recibidos en el transcurso de experiencias decisivas de los años pasados, signos que se trataba, pese a todo, de disponer, de *construir* en un pensamiento. Warburg reiteró, sin embargo, en una carta a Saxl, la prohibición de divulgar sus notas[246]. ¿Tendría que sorprendernos, entonces, el hecho de que el texto del *Schlangenritual* haya conocido tantas ediciones y tantos comentarios e incluso de que haya sido, hasta fechas recientes, el único texto de Warburg disponible en inglés?

243 A. Warburg, 1923b, p. 249.
244 *Ibid.*, pp. 249-250.
245 *Ibid.*, p. 238.
246 A. Warburg, Carta a F. Saxl de 26 de abril de 1923 (citada por U. Raulff, 1998, p. 74). Warburg no autorizó a leer su texto más que a cuatro personas de su entorno inmediato: su esposa Mary, su hijo Max, su médico Heinrich Embden... y Ernst Cassirer, que trabajaba por entonces en su *Filosofía de las formas simbólicas*.

Sin duda, no. Todo el mundo se dio cuenta de que en esta conferencia había en juego algo decisivo. Unos vieron en ella un asunto de saber (el Renacimiento italiano visto a través del prisma de la cultura india), otros un asunto de identidad (el judaísmo de Warburg confrontado, y hasta asociado, a la cultura india)[247]. Ahora bien, todo eso es justamente lo que desplaza la conferencia de 1923. Lo que dice de la identidad no es más que sufrimiento («la grave enfermedad de mi madre...», «el antisemitismo con el que me había encontrado...») o paradojas («... Atenas-Oraibi, nada menos que primos»)[248]. Lo que aporta, en el registro del saber histórico o antropológico, no son más que fragmentos. Y no es falsa modestia el que Warburg, ese gran investigador de «fuentes», enunciara la limitación filológica principal de su estudio: su ignorancia de los dialectos de los indios –que, por lo demás, «no se comprenden entre sí»–, un obstáculo evidente para cualquier tentación de aprehender los «símbolos» de una cultura dada[249].

¿En qué sentido puede decirse, pues, que la conferencia de 1923 es una obra decisiva e incluso fundacional? Por extraño que pueda parecer, yo diría que su lección resulta ser de orden epistemológico, y hasta metodológico. En ella Warburg hace de una «regresión» una «invención»: retorna a los deslumbramientos de su periplo en territorio hopi para darse *–a través de la locura–* las condiciones de una renovación y una profundización de toda su investigación. En efecto, será a su retorno de Kreuzlingen cuando emprenda, a pesar de las dificultades de su estado, trabajos cuya fecundidad asombra: *Mnemosyne*, por supuesto, pero también los escritos teóricos, los seminarios sobre el método, las incursiones en la historia contemporánea, las exposiciones...

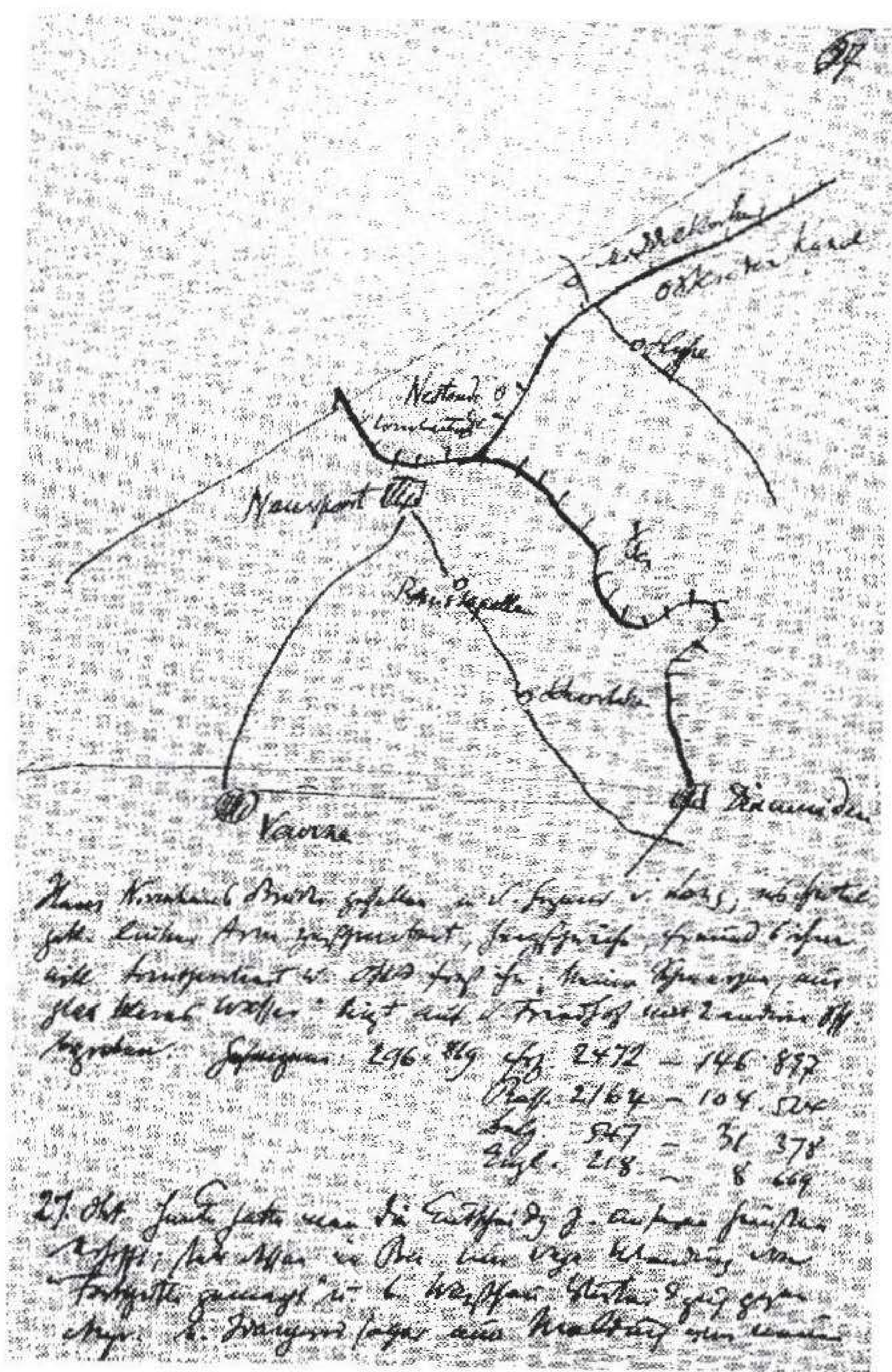
Así, pues, en Bellevue Warburg conseguirá esta verdadera proeza: hacer de su propia *contorsión* (en un problema que no nos concierne) una construcción (de la que hoy día todo historiador debería saber beneficiarse). Procede, gracias a Binswanger, a un extraordinario trabajo de anamnesis, remontando el camino de la *prueba* a la *experiencia* y de ésta al *conocimiento*. Conocimiento de un estilo nuevo (y he ahí nuestra famosa «ciencia sin nombre») puesto que extraía de su propia puesta en peligro los fundamentos de su eficacia[250]. Conocimiento *(Erkenntnis)* capaz de transformar la

247 Cfr. respectivamente S. Settis, 1993, pp. 139-158, y M.P. Steinberg, 1995, pp. 59-114.

248 A. Warburg, 1923b, pp. 249, 255 y 260.

249 *Ibid.*, p. 257.

250 Cfr. U. Raulff, 1998, p. 74, que destaca muy acertadamente la analogía entre el objeto más fundamental del saber warburgiano –el *Nachleben*– y la vocación de las serpientes para mudar continuamente, metamorfosearse.



77. Aby Warburg, *Línea de frente de los combates franco-alemanes.* Dibujo a tinta tomado de los *Notizbücher,* 26 de octubre de 1914, p. 67. Londres, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

«confesión» (*Bekenntnis*) de un «esquizoide» en teoría cultural de los esquizos simbólicos, capaz, en suma, de transformar un *pathos* (o un síntoma) en teoría cultural del *pathos* (o del síntoma). No puedo dejar de imaginarme la fascinación que hubiera sentido Gilles Deleuze por un movimiento semejante –no menos que la de Michel Foucault, que, sin duda, hubiera observado cómo la *historia de una locura* puede dar lugar a la *arqueología de un saber*–. Es este movimiento el que tenemos ahora que reconstruir con más precisión.

Cuando llega a Bellevue, el «sismógrafo» Warburg está roto en pedazos. ¿Qué es lo que lo ha roto? Un seísmo histórico de gran magnitud. No su historia individual, sino el encuentro de ésta con la historia occidental considerada en su totalidad. Es al sumergirse en la Gran Guerra cuando el sismógrafo se rompe. Warburg intentó al principio registrar todas las sacudidas: desde el principio del conflicto, en 1914, formó un archivo considerable, recortó millares de artículos, compiló noticias, trazó la evolución geográfica del seísmo humano dibujando las posiciones estratégicas y las líneas del frente[251] (*fig.* 77), es decir, dibujando las *líneas de trincheras*, esos «esquizos» practicados en la tierra de Europa para tragarse a los hombres por millones.

En ese momento Warburg era todavía un sismógrafo de tipo burckhardtiano: registraba los síntomas para protegerse de ellos, diagnoticaba los esquizos para conjurarlos. Participó, así, en una *Rivista illustrata* de la guerra, redactada en italiano desde Alemania con el fin de evitar precisamente una escisión que amenazaba a los intelectuales de ambos países[252]. En ese mismo momento estudiaba los folletos de propaganda de la época de Lutero, fundando entonces –como ha demostrado Martin Warnke– esa nueva rama de la historia del arte que es la iconología política[253].

Pero este conocimiento crítico, al que se añadían lamentaciones proféticas sobre una cultura occidental abocada a la violencia y al delirio paranoico, contradecía su propia actividad militante para la *Rivista* y sus posicionamientos patrióticos (en tanto que el banco familiar apoyaba financieramente el esfuerzo de guerra alemán). Terminó por sentirse él mismo atrapado en este esquizo de la historia. «De tales fantasmas está ahora el aire tan cargado

251 Cfr. K. Königseder, 1995, pp. 77-81. A. Spagnolo-Stiff, 1999, pp. 249-251.
252 Cfr. A. Spagnolo-Stiff, 1999, pp. 250-269.
253 A. Warburg, 1920, pp. 199-303 (trad. pp. 245-294). Cfr. M. Warnke, 1999, pp. 41-45. D. McEwan, 2001, pp. 93-120.

–había escrito Goethe en su *Fausto*– que nadie sabe cómo evitarlos»[254]. En medio de sus veinticinco mil notas sobre la guerra de trincheras, trastornado por cada muerte humana sin saber nunca quién era el culpable y quién el inocente, Warburg se fundió con los fantasmas: dio en creer que, al haber despertado los demonios paganos del oscurantismo –objetos de su estudio erudito sobre el *Nachleben* astrológico en la Alemania del siglo XVI–, él mismo era la causa de la guerra[255]. La línea de frente, el esquizo, estaban en él. Y entonces, al igual que el sismógrafo nietzscheano, se dislocó bruscamente.

En las semanas que siguieron a la capitulación alemana, en 1918, Warburg desarrolló su desesperación en delirio político (bolcheviques persiguiéndolo como «intelectual capitalista»), mitológico y religioso (antiguas Furias persiguiéndolo como «judío ateo», obsesión por los viejos demonios germánicos del antisemitismo), hasta llegar a amenazar a su familia y a su propia vida con una pistola[256]. Como consecuencia de este episodio, tuvo que languidecer durante dos años y medio en clínicas de Hamburgo y Jena (donde el mismo Nietzsche también había languidecido) antes de verse trasladado, en 1921, a Kreuzlingen.

Fue ahí donde tocó fondo y donde, gracias a Binswanger, supo remontar. Fue ahí donde encontró la *Stimmung* de sus «miedos crónicos» infantiles, así como el vínculo fundamental que estableció en 1874 –ante los sufrimientos de su madre enferma– entre *imagen* y *síntoma*. En el nudo viviente de sus motivos fantasmáticos se encontraban mezclados la fascinación por los indios y el rechazo a comer *kosher*, la iconografía de la Pasión de Cristo y el eros grotesco de las *Pequeñas miserias de la vida conyugal* de Balzac, cuyas ilustraciones le habían impactado desde que tenía seis años[257] (*figs. 84-85*).

En Bellevue, Warburg tocó el fondo de su delirio «traducido a lenguaje motor»: sus gritos espantosos se oían por todas partes[258]. El menor libro visto sobre la mesa de Binswanger –de hecho, el libro de Hans Prinzhorn, que está lejos de ser el menor– le parecía «colocado allí para atormentarle, escrito para él y sobre él»[259]. Creía que toda su familia estaba encerrada en la clínica (de hecho, es verdad que su hijo estuvo internado en un

254 J. W. Goethe, *Fausto*, 2.ª parte, acto V (citado en epígrafe por S. Freud, 1901, p. 34).
255 Cfr. R. Chernow, 1993, pp. 174-177. J. L. Koerner, 1997, p. 38.
256 Cfr. R. Chernow, 1993, pp. 204-206. J. L. Koerner, 1997, p. 30.
257 A. Warburg, 1923b, pp. 260-261.
258 Cfr. R. Chernow, 1993, p. 258 (a Carl Georg Heise, que había venido a visitarle, le dijo Warburg: «¿Ha oído usted el león que rugía? ¡Figúrese que era yo!». C. G. Heise, 1947, pp. 42-50.
259 Cfr. J. L. Koerner, 1997, p. 34 (cfr. H. Prinzhorn, 1922).

momento dado, y se acordaba también él de los insoportables bramidos). Pensaba que la carne que le servían en la cena era la carne de sus hijos, cortada personalmente por Binswanger[260]. Hablaba a las mariposas y se confiaba a ellas como «almas» amigas:

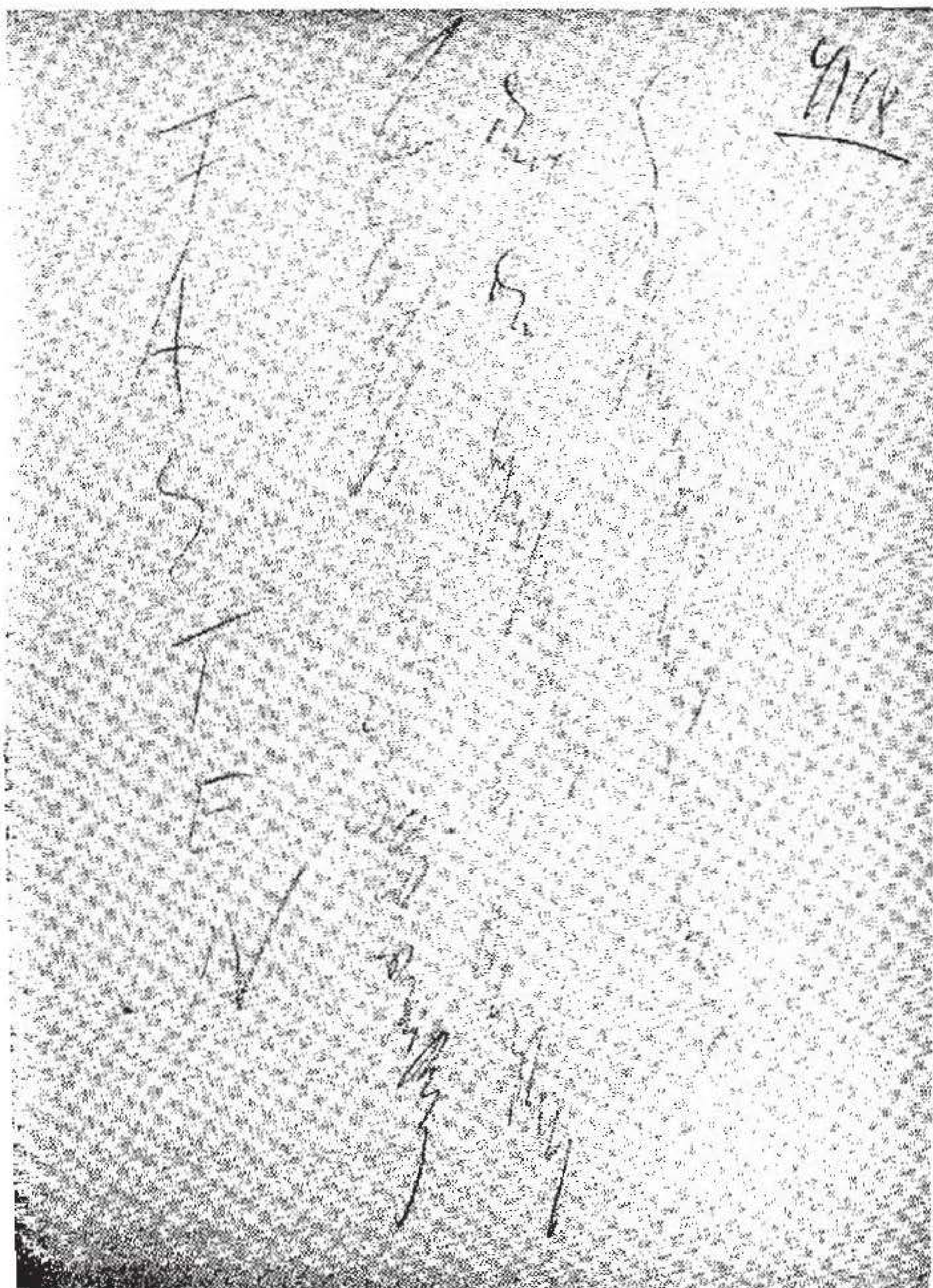
> «Practica un culto con las falenas y las pequeñas mariposas que vuelan de noche por su habitación. Habla con ellas durante horas. Las llama sus 'pequeñas almas vivientes' (*Seelentierchen*), les confía sus cuitas. Cuenta a una falena el desencadenamiento de su enfermedad»[261].

Durante este período Warburg nunca cesó de escribir. Entre 1919 y 1924 —el año de su retorno a Hamburgo—, el texto de su *Diario* se despliega en una serie de sesenta y nueve cuadernos cubiertos de tela negra y paginados a mano en continuidad: nada menos que siete mil trescientas cuarenta y cinco páginas fueron cubiertas por una escritura nerviosa y, en ocasiones, totalmente desestructurada, como la de un hombre que sufre demasiado o que escribe en la oscuridad[262]. El texto es como una indescifrable ola, una tempestad de palabras, una tormenta. Resulta conmovedor, en medio de semejante ansiedad gráfica, encontrar una flor desecada entre dos páginas[263].

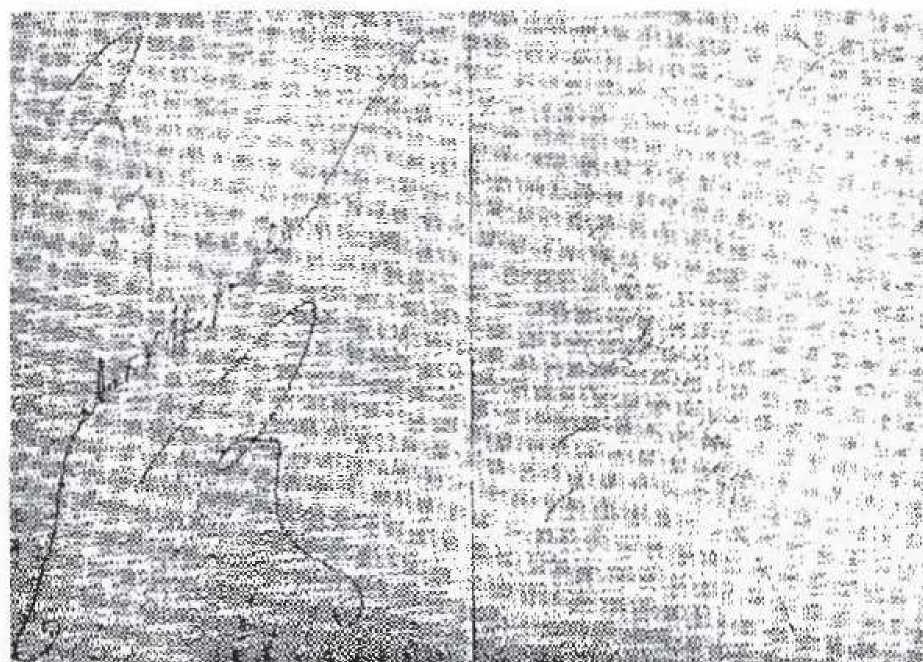
Todos los cuadernos de Kreuzlingen están escritos a lápiz (Warburg no pudo volver a coger la pluma hasta 1924, tras su retorno a Hamburgo). No hay ningún espacio libre sobre las páginas. Nada de márgenes, nada de parágrafos, sino una formidable *energética* de la escritura: numerosas palabras son violentamente subrayadas, una, dos, tres veces. Otras surgen con más legibilidad —como la palabra *katastrophal*[264]— o en letras mayúsculas, como enfáticas advertencias o patéticas llamadas de socorro: *MEINE SATANISCHE FRESSLUST* («mi satánico placer de devorar»), *FASTEN* («ayuno»)[265] (*fig. 78*)... Son innumerables los puntos de exclamación. A menudo la escritura se hunde, se precipita o se mezcla de manera tan caótica que las líneas se superponen en una inextricable red[266].

Es fácil darse cuenta de que, en todos estos cuadernos, Warburg busca un *espacio a construir* en ese mundo psíquico que rompe en jirones. Intenta, al

260 *Ibid.*, p. 31.
261 L. Binswanger, citado por K. Königseder, 1995, p. 84.
262 Agradezco particularmente a Nicholas Mann, director del Warburg Institute, el haberme permitido acceder a estos documentos todavía protegidos.
263 A. Warburg, *Tagebuch 1919-1924*, cuaderno 17 (Hamburgo, 1920), al final del volumen.
264 *Ibid.*, cuaderno 29 (Kreuzlingen, 1921), p. 2854.
265 *Ibid.*, cuadernos 46 y 47 (Kreuzlingen, 1922), pp. 3466 y 4168.
266 *Ibid.*, cuaderno 40 (Kreuzlingen, 1921), pp. 3312, etc.



78. Aby Warburg, *Diario de Kreuzlingen*, cuaderno 47 (7 de julio-1 de agosto de 1922), p. 4168. Londres, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.



79. Aby Warburg, *Diario de Kreuzlingen*, cuaderno 33
(27 de julio-18 de agosto de 1921), sin paginar (entre las páginas 3167 y 3168).
Londres, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

principio y al final de cada cuaderno, resumir el archivo de su propia locura reencontrándose con la forma tabular de sus antiguos manuscritos de trabajo. Pero esta tentativa de organizar un pensamiento no cesa de naufragar, de perturbarse[267]. Una serie de papelotes se acumula pronto entre las páginas, sobre todo a partir del trigésimo cuaderno (que data de 1921). Los cuadros recapitulativos están tan sobrecargados que no se entiende nada. Algunas formas aparecen espontáneamente en medio del texto, recordando los antiguos esquemas teóricos[268]. Acá surge un pentagrama por el que vaga, sin duda, algún recuerdo musical; en otras partes nos mira de reojo una criatura gesticulante[269].

Pero lo que impacta sobre todo al lector –a la vez frustrado y aguijoneado por la naturaleza casi indescifrable del texto– es la recurrencia de síntomas, de *esquizos gráficos* que vienen, por así decirlo, a rayar la superficie del papel (uno piensa enseguida en los *sorts* de Antonin Artaud). Y henos aquí ya en la verdadera brecha: en las líneas del frente, en las trincheras mismas

267 *Ibid.*, cuaderno 50 (Kreuzlingen, 1922), especialmente caótico.
268 *Ibid.*, cuaderno 51 (Kreuzlingen, 1922), pp. 4563, etc.
269 *Ibid.*, cuaderno 39 (Kreuzlingen, 1921), p. 3388, y cuaderno 46 (Kreuzlingen, 1922), p. 3970.

80. Aby Warburg, *Diario de Kreuzlingen*, cuaderno 40 (5-31 de enero de 1922), p. 3336. Londres, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

de esa guerra psíquica en la que Warburg se dislocaba. En dos páginas que se saltó por descuido en el momento de la paginación previa del cuaderno —y que, de hecho, habían quedado en blanco— el «esquizoide» de Kreuzlingen traza dos especie de rayados espirales: se dirían un cristal o un espejo rotos simétricamente. Pero, si se miran mejor, se percibe que el trazo que raya el espacio sigue siendo una palabra que trata de abrirse paso aunque sea escrita —recuérdese a Leonardo da Vinci, al que tan bien conocía Warburg— como en un espejo[270] (*fig.* 79).

Esta *esquizografía* —tal y como Lacan habría de denominarla apenas diez años más tarde[271]— parece moverse a media distancia entre una destrucción y una construcción. No se nos presenta, en primer lugar, más que como una crisis de lo escrito, pareciendo enseguida hundirse en la continuidad del relato que «fulgura» por medio de ornamentos nerviosos o grotescos, espirales aturdidoras y, como ocurre cada vez con más frecuencia en los años 1921-1922, especie de relámpagos que cruzan toda la página[272] (*fig.* 80). Eléctricos, violentos, directos o deformados, multidireccionales y contradictorios, estos «relámpagos» desestructuran, por supuesto, la página. A veces se tiene la impresión de que Warburg quiere crear un *vínculo* entre dos palabras separadas o dos elementos de su narración, cuando lo que hace es crear una *quiebra* en todo el espacio de la página: la esquizografía destruye donde creía construir.

Pero también es verdad la recíproca. Porque, al cruzar su propia grafía —*crisis de lo escrito*—, Warburg hace surgir una marca: produce el *surgimiento de un significante* mayor en sus preocupaciones tanto eruditas como fantasmáticas. Estos rayados, en efecto, son bien reconocibles: liberan la memoria repetida, el «dinamograma desconectado» de la *serpiente-relámpago* que obsesionó a Warburg durante toda su vida y de la que tan ampliamente hablaría en la «confesión»-conferencia de 1923 (*figs.* 73-74 *y* 80). El esquizo gráfico marca una *destrucción por la locura*, pero es también un instrumento de *construcción en la locura*.

270 *Ibid.*, cuaderno 33 (Kreuzlingen, 1921), entre las pp. 3140 y 3141, 3167 y 3168.
271 Cfr. J. Lacan, 1931, pp. 365-382.
272 A. Warburg, *Tagebuch 1919-1924*, cuaderno 38 (Kreuzlingen, 1921), p. 3274; cuaderno 39 (Kreuzlingen, 1921), pp. 3284, 3307; cuaderno 40 (Kreuzlingen, 1922), p. 3336; cuaderno 41 (Kreuzlingen, 1922), p. 3349; cuaderno 42 (Kreuzlingen, 1922), pp. 3361, 3363; cuaderno 43 (Kreuzlingen, 1922), p. 3682; cuaderno 44 (Kreuzlingen, 1922), pp. 3712, 3886, 3888, etc.

Instrumento dialéctico: responde exactamente al «estado mixto maníaco-depresivo» *(manisch-depressiver Mischzustand)* en el que Binswanger, en su dossier médico, había precisado su diagnóstico de esquizofrenia[273]. A esta estructura desdoblada le corresponde un también bastante clásico *ritmo de estados contradictorios* del que todos los testigos se hicieron eco: por lo general, Warburg deliraba por la mañana, pero, por la tarde, había «reencontrado a sus espíritus» lo bastante como para ser capaz de sostener una discusión intelectual en torno a una taza de té en compañía de Binswanger y a veces hasta de un invitado como Ernst Cassirer[274].

El diagnóstico de «estado mixto» *(Mischzustand)*, del que Binswanger pidió –y obtuvo[275]– confirmación a Klaeperlin en 1923, no puede dejar de llamar la atención de cualquier lector de Warburg. En efecto, mucho de lo que le había interesado como historiador de la cultura volvemos a encontrarlo en esa expresión de «estado mixto»: desde la impureza fundamental de las supervivencias, con su inevitable «mezcla de elementos heterogéneos» *(Mischung heterogener Elemente)*, hasta el «estilo mixto» *(Mischstil)* que él veía en el arte del Renacimiento florentino[276]. Habría, sin duda, mil modos de expresar esta dialéctica de los contrarios, desde el signo astrológico del propio Warburg –¿cómo hubiera podido dejar de pensar en el hecho de que su nacimiento, un día 13 de junio, estaba situado por una tradición inmemorial bajo el *signo doble* de Géminis?– hasta la constatación, más perturbadora, de que todos los elementos conocidos de su *delirio*, en 1918, pueden ser vistos, a posteriori, como premoniciones de lo que la historia *de verdad* reservaba a sus seres más próximos: mientras que Aby estaba internado en Bellevue, los activistas de extrema derecha amenazaron a Max M., su hermano menor, y terminaron por asesinar, el 24 de junio de 1922, a Walter Rathenau, amigo íntimo de la familia. Podemos entender mejor por qué Warburg hablaba del historiador no como de un simple escribano del pasado sino como de un «vidente» *(Seher)* del tiempo en su totalidad[277].

La labor de Binswanger fue, justamente, llevar a su paciente a reencontrar, en el seno mismo de sus motivos delirantes, terroríficos o destructores –las serpientes, por ejemplo–, un núcleo de verdad alrededor del cual

273 Cfr. K. Königseder, 1995, p. 82.
274 Cfr. R. Chernow, 1993, p. 260.
275 Cfr. K. Königseder, 1995, pp. 89-91.
276 Cfr. A. Warburg, 1902a, p. 74 (trad. p. 110). *Id.*, 1906, p. 127 (trad., p. 163). *Id.*, 1920, pp. 208-209 (trad., p. 255).
277 *Id.*, 1927e, pp. 86-89 (trad., pp. 21-23).

todo su pensamiento podía, debía, resurgir. Para ello se recurrió simultáneamente a tres medios: una «cura de opio» *(Opiumkur)*, un psicoanálisis freudiano y un tercer medio del que la conferencia de 1923 no fue sino la culminación: la reconstitución de un intercambio intelectual, una incitación a trabajar a pesar de todo, a *construir en la locura*. Invitar a Ernst Cassirer o hacer saber a Warburg que acababa de ser nombrado profesor honorario de la universidad de Hamburgo eran, a ojos del terapeuta, cosas tan importantes como un resultado farmacológico o un «levantamiento de resistencia» psíquico.

Binswanger siempre rechazó la idea de estar dirigiendo un «asilo» de alienados[278]. En un relato publicado en 1932 Joseph Roth recordaba Bellevue como una «casa de salud en la que cuidados solícitos, pero dispendiosos, esperaban a los alienados provenientes de medios acomodados que estaban habituados a ser objeto de mimos y a los que los enfermeros trataban con delicadeza de matronas»[279]. Algunas personalidades célebres del mundo intelectual fueron admitidas en Bellevue, como el químico Adolf Werner, el lingüista Charles Bally (editor y discípulo de Saussure), el poeta Leonhard Frank, la feminista Berta Pappenheim (conocida en la clínica freudiana bajo el nombre de «Anna O.») o el pintor Kirchner, además del ya mencionado Nijinski. En Bellevue las terapias eran más humanas que en otros establecimientos y su micro-sociedad vivía en un clima de confianza y familiaridad en el que, sobre todo, médicos y enfermos comían juntos.

Pero lo más importante –al menos por lo que respecta al proceso que tratamos de describir– sigue siendo el modo en que Binswanger logró invertir, en Warburg, el *síntoma del pensamiento* hasta suscitar o, mejor dicho, resucitar un *pensamiento del síntoma* que quería abrirse paso desde tiempo antes en la obra del gran historiador. La psicoterapia puesta en práctica por Binswanger describe bien esta anamnesis y esta inversión dialéctica: era preciso que Warburg llegara a comprender su *prueba* como algo distinto a un puro defecto o una disfunción del ser. Era preciso que la prueba fuese pensada como *experiencia*, en relación con la «experiencia» –incluida la erudita, de ahí la conferencia de 1923– de una vida entera. Era preciso, en fin, que esta misma experiencia fuese desvelada en sus efectos de verdad, en toda su riqueza portadora de *conocimiento* y de pensamiento.

278 L. Binswanger, 1956b, p. 268 (donde corrige a Ernest Jones sobre este punto).
279 J. Roth, 1932, pp. 228-229.

En este sentido, Warburg y Binswanger debieron reconocer que tenían un *objeto común de interrogación*: la «dialéctica del monstruo», hubiera dicho simplemente Warburg. Binswanger, por su parte, reivindicaba el inconsciente freudiano en cuanto que puesta en movimiento fundamental de un «estar-ahí» (*Dasein*). Hay que dar alguna explicación, aunque sea breve, a propósito de este vocabulario. Binswanger había reconocido en la obra de Freud el primer método de *interpretación* sostenido, de parte a parte, por una *experiencia*:

> «He llegado a la conclusión de que Freud ha sido el primero en basar la 'operación hermenéutica' sobre la experiencia, en la medida en que lo que él llama interpretar (*deuten*) no contiene solamente actos de conclusión y de comprensión psicológicas sino también actos de experiencia (*Erfahrungsakte*)»[280].

Este simple desplazamiento se lo lleva todo por delante puesto que, a partir de ahora, el síntoma ya no es considerado como un simple «signo de enfermedad» sino como una estructura de experiencia fundamental, el «instante eterno de un ser históricamente determinado», como dice Binswanger. Con ello, el psicoanálisis no interroga ya a la *enfermedad*, como hacía todavía Charcot, sino al *ser enfermo* en su existencia y su destino enteros; no interroga ya al síntoma en cuanto que deficiencia a corregir, sino como «expresión de una función total del organismo» y como «hecho vital global»[281]. Binswanger comparte aquí con Freud una crítica radical a la psiquiatría «medicalizada» tradicional[282]. A pesar de la postura escéptica pero comprensiva de su maestro Eugène Bleuler y de su tío –ese mismo Ludwig Otto de Jena que ya hemos mencionado a propósito de Nietzsche–, Binswanger será el primer psiquiatra en introducir el psicoanálisis freudiano en una institución para alienados[283].

Es bien conocida la amistad inquebrantable que Freud y Binswanger mantuvieron por más de treinta años (sobre el fondo de una ruptura común con Jung)[284]. En la época en que Warburg deliraba sobre la Gran Guerra dentro de los muros de su clínica, Binswanger intercambiaba con Freud melancólicas reflexiones surgidas de su propia experiencia y de la

280 L. Binswanger, 1957, p. 251 (citaré los textos en alemán a partir de *Id.*, 1992-1994).
281 *Id.*, 1936b, pp. 193 y 200.
282 *Id.*, 1920, pp. 123-154.
283 *Id.*, 1956b, pp. 283-305.
284 *Ibid.*, pp. 305-319 (donde se relata la visita de Freud a Kreuzlingen en 1912).

lectura de las *Consideraciones actuales sobre la guerra y la muerte*. En 1920 Freud le había confiado lo siguiente: «Ninguno de los dos hemos superado esta monstruosidad: que los hijos puedan morir antes que los padres». Y, más tarde: «Pero, si se vive tanto tiempo, tampoco se puede evitar absolutamente sobrevivir»[285]. No nos sorprenderá, pues, que Binswanger cerrara sus *Recuerdos sobre Sigmund Freud* con una reflexión sobre los poderes relacionados de la *reaparición* y la *supervivencia*[286].

Pero Binswanger, como es sabido, desarrolló una obra independiente de toda ortodoxia freudiana. Ni discípulo ciego ni disidente que desvía la mirada, prolonga la visión freudiana en el sentido de una antropología filosófica y de una fenomenología que buscaba sus herramientas –sin, por lo demás, llegar a encontrarlas nunca completamente– en Husserl y en Heidegger, terminando por crear lo que se ha llamado desde entonces el «análisis existencial» o, mejor aún, el *Daseinsanalyse*. Con razón o sin ella, Binswanger veía en la epistemología freudiana una limitación intrínseca –«naturalista», decía él– para la comprensión de su propio objeto, el inconsciente. Por otra parte, afirmaba que Freud «concede mucha más importancia a la *descomposición* de la persona [en el síntoma] que a su *edificación*». Pensaba, sin duda, que la idea de *análisis* estaba aún demasiado emparentada, en el «psicoanálisis» freudiano, con lo que de ella hubiera entendido cualquier sabio de la escuela positivista[287].

Ésa es la razón por la cual, más tarde, se volvería hacia los conceptos fundadores de la fenomenología y, en primer lugar, hacia ese *Dasein* intraducible que llena el *Ser y Tiempo* de Martin Heidegger[288]. Binswanger no dejó por ello de practicar el psicoanálisis e incluso de pensar que su crítica de Freud se lo debía todo el descubrimiento freudiano como tal[289]. Pero, dejando a un lado la cuestión de las complejas relaciones que, andando el tiempo, mantendrán el psicoanálisis y la fenomenología, lo único que nos interesa aquí retener es esa inflexión *in statu nascendi* cuyos beneficios teóricos y terapéuticos recibió Warburg, literalmente, de Binswanger. Las nociones mismas de *Nachleben* y de *Pathosformel*, retomadas por el historiador del arte tras su retorno a Hamburgo, obtendrían de ella un renovado esclarecimiento.

285 *Ibid.*, pp. 333 y 341.
286 *Ibid.*, p. 366. Cfr. M. Schur, 1972, pp. 315-320.
287 L. Binswanger, 1936a, pp. 201-237. *Id.*, 1957, p. 250.
288 *Id.*, 1958b, pp. 247-263.
289 *Id.*, 1935, p. 131. Cfr. *Id.*, 1957, pp. 241-243.

Si se verifica nuestra hipótesis de un diálogo intelectual entre Warburg y Binswanger –diálogo no menos intenso por el hecho de formar parte de la salvación psíquica de uno de los dos interlocutores–, nos hallamos entonces en condiciones de poner los jalones de una relación *epistémica* entre obras, sin embargo, tan diferentes. Todo diálogo verdadero debe ser recíproco, y así Binswanger impulsaba a Warburg por la vía de su «psicología histórica de la expresión»; comparaba los estudios sobre la astrología con sus propios cuestionamientos clínicos sobre la certeza delirante; decía sentirse particularmente próximo al trabajo sobre Sassetti en cuanto que éste no tenía otro objetivo que la «hermenéutica de una personalidad individual» *(die auf die individuelle Persönlichkeit zielende Hermeneutik)*; no cesó, tras la partida del viejo historiador, de recibir sus envíos de libros, tales como el fascinante *Sartor Resartus* de Carlyle, que no conocía, o los volúmenes de los *Vorträge der Bibliothek Warburg*; y en agosto de 1924 escribía a Warburg: «No he podido acostumbrarme a no discutir con usted»[290].

Ciertamente se podría encontrar una componente «warburgiana» en el trabajo de Binswanger, aunque sólo fuese en el esfuerzo histórico-cultural de comprender el sueño en la obra aparecida en 1928[291]. Pero lo que nos interesa es lo recíproco: ¿en qué medida la comprensión binswangeriana de lo psíquico influyó –o precisó– la comprensión warburgiana de la imagen? Tal es la cuestión.

Señalemos, en primer lugar, que, después de su regreso a casa, Warburg tuvo tantos problemas como Binswanger para habituarse a la falta de sus discusiones cotidianas; todavía en 1925 se lamentaba de esta ausencia; describía su querida biblioteca reencontrada como un lugar para «sus pacientes» o, mejor dicho, sus «compacientes» *(meine Mitleidenden)*; en 1926 aludía irónicamente a su «muy honrada Psique» *(meine hochverehrte Psyche)* en proceso de lento retejido; en otro momento decía ocuparse de la «historia vital» *(Lebengeschichte)* –un concepto forjado por Binswanger– de ... sus sellos de correos; en 1927 renunció al proyecto de un segundo viaje a América por consejo, casi por orden, de Binswanger; y, en medio de sus otros problemas de salud, le hablaba del atlas *Mnemosyne*[292].

Las marcas de esta proximidad intelectual son todavía visibles en el Instituto Warburg, donde la mayor parte de las publicaciones de Binswanger –al

290 *Id.*, Cartas a Aby Warburg de 25 de agosto y 24 de noviembre de 1924 (citadas por U. Raulff, 1991b, pp. 56-57).
291 *Id.*, 1928 (el texto de A. Warburg, 1920, es allí citado, p. 24).
292 A. Warburg, Cartas a Ludwig Binswanger, 1925-1927 (citadas por U. Raulff, 1991b, pp. 57-58 y 64-67).

menos en la época que nos concierne– están presentes en forma de ejemplares dedicados, a veces anotados. Pero estas publicaciones son de naturaleza tan conceptual y especializada, tan filosóficamente arduas y de una orientación tan clínica, que, en principio, mal se comprende el uso que de ellas hubiera podido hacer un historiador del arte. Y, sin embargo, basta una *mirada más atenta para percibir todo lo* que Warburg, a partir de 1921 y hasta su muerte, compartía con la concepción psicopatológica de su propio psiquiatra.

Se trata, por supuesto, del síntoma. Binswanger lo aborda a menudo desde el punto de vista de una imagen que *afecta y transforma el tiempo del sujeto*. Su paradigma principal se deduce del sueño, tomado en el movimiento mismo de su apariencia, de su «contenido manifiesto» y, sobre todo, de su dinámica intrínseca:

> «Desde el memorable postulado de Freud sobre la reconstrucción de los pensamientos oníricos latentes se tiene hoy una tendencia excesiva a hacer pasar a un segundo plano de interés el contenido onírico manifiesto; pero un estudio profundo de este contenido nos enseña a reconocer el estrecho parentesco original entre el sentimiento y la imagen (*die ursprüngliche enge Zusammengehörigkeit von Gefühl und Bild*), el humor suscitado y las imágenes de que está lleno el espíritu. Y lo que es válido para las ondas cortas cuyos reflejos se juegan en la imagen y el humor del sueño conviene igualmente a las ondas más largas y más profundas de la 'alteración del humor' exaltada y depresiva, en los seres normales y patológicos»[293].

Este retorno a la inmediatez *fenomenológica* del sueño –más allá del «memorable postulado de Freud» sobre su naturaleza *semiótica* de jeroglífico– encuentra su correspondencia exacta en Warburg cuando, ya en 1893, se «remontaba», más allá de su propio desciframiento de las fuentes humanistas de Botticelli, hasta la constatación, mucho más enfática, «existencial», del carácter *absorto en un sueño* que muestran los personajes pintados por Botticelli, de suerte que toda la *temporalidad de la imagen* se ve inquietada de parte a parte[294].

Señalemos, de pasada, que Warburg y Binswanger recogen ambos una lección que se encuentra ya –¿acaso nos sorprende?– en Nietzsche: «Lo que vivimos en sueños –se lee en *Más allá del bien y del mal*– termina por perte-

293 L. Binswanger, 1930, p. 208.
294 A. Warburg, 1893, p. 62 (trad., p. 90). Cfr. G. Didi Huberman, 1999, pp. 27-31 y 86-99.

necer a la economía general de nuestra alma». Y el ejemplo que daba *Nietzsche, el sueño de vuelo o de caída, es precisamente el mismo* en torno al cual construiría Binswanger su propia reflexión en *El Sueño y la existencia*[295].

En la medida en que inauguran una verdadera «antropología de la imaginación» –como la ha llamado Foucault[296]–, los análisis de Binswanger conciernen tanto al estado de vigilia como al sueño, tanto al «espacio cultural» de los griegos como a la patología mental de un paciente de Kreuzlingen. El *Dasein* de la imagen onírica y el del sujeto mismo son una misma cosa: la única diferencia reside en el hecho de que el primero revela inmediatamente, como «acto de experiencia» y de inmanencia, lo que el segundo –censura obliga– no hace sino ofuscar. Es observando el «espacio tímico» *(gestimmter Raum)* del maníaco-depresivo como Binswanger planteará las cuestiones más generales sobre las relaciones entre lo que él llama, hasta en la obra de arte, *aïsthesis, mnema* y *phantasia*[297].

También Warburg trataba de analizar esos poderes conjugados de la estética, de lo mnemónico y de la imaginación en sus trabajos sobre la astrología en tiempos de Lutero o de Francesco del Cossa[298]. Recuperando para la historia de las imágenes el motivo psicopatológico de la esquizofrenia y de la psicosis maníaco-depresiva –de la que Binswanger era y es considerado como uno de los grandes teóricos–, Warburg terminó por situar su *Mnemosyne* cultural en un plano resueltamente metapsicológico[299]: quiso levantar acta de los poderes «páthicos» de la imagen tales como su propio terapeuta los había observado sobre él mismo y sobre los cuales continuaría interrogándose durante largos años[300].

Si la imagen –como poder «páthico»– afecta y transforma a todo el tiempo del sujeto, entonces ya no se podrá, desde luego, hablar de «historia» psíquica en el sentido trivial: tanto en el sueño como en el síntoma, el pasado no está ya situado «detrás» del presente de un estado dado. Retorna, sobrevive, da a cada experiencia su estilo mismo, y hasta su futuro.

295 L. Binswanger, 1930, pp. 199-225. Cfr. F. Nietzsche, 1886, p. 106. *Id.*, 1870, p. 49: «[En el sueño] gozamos de la *forma* en una comprehensión inmediata, todas las formas nos hablan...».

296 M. Foucault, 1954, p. 68.

297 L. Binswanger, 1933a y 1965, pp. 33-63.

298 A. Warburg, 1912, pp. 173-198 (trad. pp. 197-220). *Id.*, 1920, pp. 199-303 (trad., pp. 245-294).

299 *Id.*, *Tagebuch*, 3 de abril de 1929 (citado por E.H. Gombrich, 1970, p. 303). Warburg dedicó una pequeña sección de su biblioteca a la esquizofrenia, situándola entre los libros de «Psicopatología», «Piscoanálisis» y «Psicología del genio».

300 L. Binswanger, 1952, 1960 y 1965.

Pero sería erróneo suponer en Binswanger –al igual que en Nietzsche y en Warburg– un rechazo de la historia: «El psicoanálisis no tiene, como no lo tiene ninguna otra ciencia, derecho a abstraerse del curso de la historia del espíritu humano (*vom Gang der Geschichte des menslichen Geistes*)», gustaba de repetir. Y, citando a Dilthey, decía: «Lo que el hombre es, su historia nos lo enseña»[301]. Sólo que esta historia resulta ser muy compleja, todo lo intrincada que pueda estar ... de *Pathos* y de *Nachleben*.

Fue partiendo, como Freud, del síntoma histérico –estudiado ya desde 1909– como Binswanger comprendió el vínculo fundamental entre «historia del sufrimiento» (*Leidengeschichte*) e «historia vital» (*Lebengeschichte*): toda experiencia del sujeto (toda «crisis decisiva», como decía Warburg a propósito de la experiencia artística) debe hacer que el análisis se remonte hasta ese «fenómeno original, a saber, el orden histórico único de los contenidos de la experiencia vivida de la persona espiritual individual, en tanto que núcleo originario de toda experiencia, en suma: la historia interior de la vida y de la persona»[302]. Binswanger concluía de ello que cada momento fecundo de la *Lebengeschichte* se encuentra orientado por ese «núcleo de experiencia» que no cesa de actuar en continuas oleadas de *Nachleben*: «Todo lo que es nuevo, grande y bello –escribe, basándose en Fichte– pertenecía al mundo desde el punto de partida, ha venido al mundo, y todo lo que hasta su fin aparecerá en el mundo ha venido y vendrá», según un ritmo *anadiómenes* de latencias y de crisis, de repeticiones y de contratiempos[303].

Warburg, por su parte, sabía bien que tocaba una verdad –ironías aparte– cuando confiaba a Binswanger que quería reconstruir la *Lebengeschichte* de sus sellos de correos (y de sus archivos culturales en general). Se trataba más exactamente, como sabemos, de una *Nachlebengeschichte*: una «historia de las supervivencias» en las que Warburg interrogaba a una paradójica «función vital» en acción en la memoria de las formas, *vía* esas «fórmulas de pathos» en las que cristaliza toda una *Leidenschaftgeschichte*, una «historia de las pasiones» en cuanto que materiales de figuración visual. Ésa es la razón de que, en la introducción a su primer texto publicado, en 1893, Warburg invocara una «estética psicológica» (*psychologische Ästhetik*) como la única capaz de comprender los resortes de la «fuerza que constituye el estilo» (*stilbildende Macht*)[304].

301 *Id.*, 1956b, p. 270. *Id.*, 1957, p. 252.
302 *Id.*, 1924, pp. 61-62 (Warburg probablemente leyó este texto en Kreuzlingen).
303 *Ibid.*, p. 63.
304 A. Warburg, 1893, p. 13 (trad., p. 49).

Sería un error ver aquí una línea divisoria «disciplinar» entre Warburg y Binswanger. Resulta imposible, en efecto, decir que uno buscaba simplemente los resortes del estilo (es decir, del arte) y el otro los del síntoma (es decir, de la enfermedad mental). Su encuentro tiene que ver precisamente con esto: donde el primero sacaba a la luz el *tenor sintomático de los estilos* artísticos, el segundo comenzaba a poner en evidencia el *tenor estilístico de los síntomas* psíquicos.

Binswanger prestaba demasiada atención –como un iconólogo warburgiano– a los contenidos de un delirio como para suscribir la concepción psicológica tradicional de su «incoherencia» (una manera, decía, de hacer depender el mundo de la psique de un modelo inadecuado, naturalista y positivista). Según él, el síntoma psíquico no revelaba más defecto de significación que deficiencia de función (intelectual, por ejemplo). Era necesario comprender lo que *es* el síntoma, no lo que *no es*. Y, en este sentido, debía ser interrogado al mismo título –y con la misma dignidad– que cualquier *estructura antropológica* mayor, una tesis que aparece con especial nitidez en un libro magistral publicado por Binswanger cuatro años después de la muerte de Warburg, *Sobre la fuga de las ideas*[305].

¿Por qué esta dignidad antropológica? Porque, dice Binswanger, «en cierto modo el enfermo está más próximo al *Dasein* que nosotros –aunque esté preso de un verdadero vértigo de ese *Dasein*»[306]. Pero, pese a ser vertiginosa, esta estructura antropológica no tiene nada de abstracto: se manifiesta en una *forma*, lo que hacía decir a Michel Foucault que la obra de Binswanger, al contrario que una ola filosófica «existencialista», busca el «punto en el que vienen a articularse *formas* y condiciones de la *existencia*»[307]. Es un ejercicio vano calificar un delirio según su inadecuación a la realidad: lo que hay que hacer, escribe Binswanger en *Sobre la fuga de las ideas*, es «llegar a la comprensión de [su] forma de vivencia estética (*ästhetische Erlebnisform*)»[308].

Eso se llama un *estilo*[309]. Cada interrogante sobre el síntoma asumirá, desde ese momento, en Binswanger, la forma de un interrogante sobre el estilo. El mejor ejemplo de ello nos viene dado por su estudio sobre el «manierismo», que parte de un problema estrictamente bleuleriano –el «manierismo»

305 L. Binswanger, 1933b, pp. 11, 29, 33, 77-79, 246-248, etc.
306 *Ibid.*, p. 239 (traducción ligeramente modificada).
307 M. Foucault, 1954, p. 67 (el subrayado es mío). Cfr. L. Binswanger, 1942.
308 L. Binswanger, 1933b, p. 217.
309 *Ibid.*, p. 172 (a propósito del «estilo de lenguaje esquizofrénico en cuanto que tal»), y *passim*.

recurrente de los comportamientos del esquizofrénico– para culminar en una investigación estética a la que son convocadas las pinturas de Pontormo, Bronzino o El Greco y los poemas de Marino, Góngora o Gracián, así como los estudios especializados de Max Dvoràk, Hans Seldmayr o E.R. Curtius[310]. Una vez más, no está lejos ese Warburg que, ya en 1899, calificaba al manierismo artístico en relación con los fenómenos de intensificación formal (por ejemplo, en la ornamentación) pero también con un cierto tipo de comportamientos psíquicos (por ejemplo, la superstición)[311].

Al hilo de todas estas analogías y de todos estos deslizamientos de «terrenos disciplinares» parece plantearse un mismo problema, que podríamos enunciar bajo la forma de una puesta en relación entre *el sitio del arte y el infortunio del ser*. Warburg y Binswanger pensaron conjuntamente el estilo y el síntoma porque todo infortunio, según ellos, todo esquizo del ser, sabe tomar forma; y toda forma debe poner en juego, en uno u otro momento, el ámbito estético como tal, la construcción de un estilo. Recíprocamente, pensaban que todo arte es «arte de curar» –una transfiguración del síntoma– en la medida misma en que se atreve a sumergirse en nuestros malestares más profundos. Warburg veía en ello una dialéctica del *pathos* y el *ethos*. Binswanger hablaba de un «camino de autorrealización por el arte»[312].

No resulta indiferente saber que uno de los primeros en extraer las lecciones de esta dialéctica entre síntoma y estilo no fue otro que Jacques Lacan. Sorprendido por la convergencia de lo que acababa de leer en *Sobre la fuga de las ideas* con sus propios trabajos sobre la psicosis paranoica, Lacan publicó en 1933, en la revista de arte *Minotaure*, un soberbio artículo sobre «El problema del estilo»[313]. En él se declaraba explícitamente deudor de Binswanger y de la psiquiatría fenomenológica para afirmar que el síntoma no podía reducirse a una deficiencia localizada de las funciones psíquicas, sino que implicaba a «la totalidad de la experiencia vital del enfermo». De suerte que «la dirección que ha tomado en nuestros días la investigación psiquiátrica ofrece a estos problemas [del estilo, problemas a la vez antropológicos y estéticos] datos nuevos»[314].

310 *Id.*, 1956a, pp. 324-418. Cfr., antes de Binswanger, a C. Reboul-Lachaux, 1921.
311 A. Warburg, 1888-1905, p. 386 (nota fechada el 29 de marzo de 1899), etc.
312 L. Binswanger, 1949, pp. 17, 50 y *passim*.
313 J. Lacan 1933, pp. 68-69.
314 *Ibid.*, pp. 68-69.

El síntoma, afirma Lacan, se resiste a la objetivación del psicólogo positivista en cuanto que pone en juego «formas primarias de la experiencia vital» que tienen que ver más con la *expresión* que con la significación y más con el *estilo* global que con la simple «reacción local»[315]. Pero ¿cómo se reconoce un estilo? Estando atento simultáneamente a dos parámetros de los fenómenos observados. El primero es *dinámico*; libera fenómenos de «repetición cíclica, de multiplicación ubicua, de retornos periódicos sin fin de los mismos acontecimientos, en dobletes y tripletes de los mismos personajes, a veces en alucinación de desdoblamiento y de la persona del sujeto», todo eso que Lacan estima característico de las «condiciones de la tipificación creadora del estilo»[316]. ¿Cómo no pensar, en este punto, en los múltiples avatares de *Ninfa* o de la serpiente en tanto que figuras «periódicas» o «dinamográficas» del *Nachleben*? ¿Cómo no pensar en el propio Warburg y en sus «estados mixtos»?

El segundo parámetro es *simbólico*; permite comparar al síntoma –aunque esté trenzado de «temas delirantes»– con las «creaciones míticas del folklore», pero también con los «actos significativos [de las] producciones plásticas y poéticas». De tal suerte que el análisis psicopatológico no debería ya prescindir de una antropología cultural (proyecto warburgiano donde los haya), de una estilística de las formas (una historia del arte) e incluso de una historia política de las profundidades: hasta tal punto es cierto todo ello, señala Lacan para terminar, que los síntomas de la psicosis «se producen muy frecuentemente en un punto neurálgico de las tensiones sociales de la actualidad histórica»[317]: otro modo de nombrar la «sismografía» warburgiana[318].

Y otro modo de nombrar su lección de método: de sus propios «infortunios del ser» Warburg supo sacar la ocasión de una renovación –e incluso una fundación– de su investigación sobre los «sitios del arte». Y fue al pensar el intrincamiento entre el síntoma y el estilo como terminó por reinventar la historia del arte como una disciplina no tanto «humanís-

315 *Ibid.*, p. 69.
316 *Ibid.*, p. 69.
317 *Ibid.*, p. 69. Proposiciones que deben ponerse en relación, más arriba, con la tesis de 1932 sobre la psicosis paranoica y, más abajo, con *Id.*, 1966, p. 9: «El estilo es el hombre», etc. Hoy probablemente es en la obra de Pierre Fédida donde se encuentran los pensamientos más profundos sobre esta *estilística del síntoma*.
318 Cfr. P.-A. Michaud, 1999, pp. 49-50, que pone en relación esta «sismografía» de Warburg con la poética de H. von Hoffmannstahl, según la cual la obra escrita en general –poética o erudita– es entendida como una «superficie de impresión» sismográfica.

tica» (se reconoce ahí el *dictum* panofskiano) como *patológica*, en el sentido más fecundo que se pueda dar a esta palabra[319]. Cinco días después de su conferencia de Kreuzlingen, Warburg esbozaba un manuscrito titulado *Katharsis* en el que se planteaba precisamente este problema: ¿cómo conquistar el *logos* (libre, universal), sobre el *pathos* (alienado, solipsista)[320]? ¿Cómo, sobre todo, hacer que ese *logos* no olvide nada del *pathos*, sino que, al contrario, llegue a pensarlo –antropológicamente, fenomenológicamente– desde el fondo mismo de su prueba?

El desafío de este conocimiento «patológico» permite comprender una paradoja esencial del *estilo epistémico* de Warburg: por un lado, mantiene cualquier afirmación del «yo» en un segundo plano, oculta tras la puesta en evidencia del material histórico, de las «fuentes», etc. Ésa es la razón de que Warburg se muestre tan modesto y casi desdibujado –nunca en él se impone una postura del tipo de «Por mi parte, yo pienso que...»– en sus escritos publicados. Pero, por otro lado, conoce perfectamente, en parte gracias a su experiencia psicoanalítica, el vínculo fundamental entre «conocimiento» *(Erkenntnis)* y «confesión» *(Bekenntnis)*.

Conoce, en suma, el carácter autobiográfico de toda construcción de saber: la indianidad fantasmática de su juventud deviene entonces material para construir la hipótesis de una «indestructibilidad del hombre primitivo» *(die Unzerstörbarkeit des primitiven Menschen)*[321]. Sus propias «compulsiones delirantes» se convierten en un terreno de experiencia para comprender «la compulsión de ligazón por incorporación» *(Verknüpfungszwang durch Verleibung)* característica, según él, de las operaciones figurales y mágicas que estudió en los rituales indios o italianos[322]. Y el conocimiento del *Nachleben* en general no habrá podido emerger sino sobre un fondo de experiencia ya poblado de fantasmas. «Nadie ha dejado de encontrar en los antiguos aquello de lo que tenía necesidad o deseo; y ante todo a sí mismo», escribió Schlegel[323]. Y Warburg invierte la perspectiva: en cada «sí mismo» viven y sobreviven los fantasmas de toda nuestra cultura, incluida la antigua.

Ésa es la razón de que una *construcción en la locura* haya podido dar lugar a la *fundación de un saber* riguroso sobre la cultura y las formas de su historicidad. Al final de su vida Freud reconocía que, como la histérica, todo delirante

319 Cfr. G. Didi-Huberman, 1998b, pp. 7-20.
320 A. Warburg, 1923a (5 folios numerados del 15 al 19 y fechados el 28 de abril de 1923).
321 *Id.*, 1923b, p. 255.
322 *Ibid.*, p. 250.
323 F. Schlegel, *Fragmentos del Athenaeum* (1798), citado por P. Lacoue-Labarthe y J.-L. Nancy, 1978, p. 118.

«sufre reminiscencias» porque es la humanidad en general la que sufre del mismo mal[324], ese mal que se podría bautizar, con Warburg, *Mnemosyne*. En el mismo texto, «Construcciones en el análisis», Freud aludía a una observación clínica muchas veces encontrada: cuando una construcción interpretativa toca el «núcleo de verdad» del síntoma o, simplemente, «representa un paso hacia la verdad», el paciente «reacciona con un agravamiento evidente de sus síntomas y de su estado general»[325].

¿No deberíamos concluir de ello que, en su inmersión empática en el «montón de serpientes vivas», en la dialéctica del monstruo, Warburg estaba en Kreuzlingen más cerca de su último objeto de conocimiento?

324 S. Freud, 1937b, p. 280.
325 *Ibid.*, p. 277.

NACHFÜHLUNG, O EL CONOCIMIENTO POR INCORPORACIÓN

La conferencia de Kreuzlingen significó, para Warburg, la ocasión de una puesta a prueba concreta y de una profundización teórica de lo que desde hacía tiempo entendía por «incorporación» o «encarnación». A menudo había hablado de la imagen en términos de *Verkörperung*. En la época de su encuentro con Binswanger privilegió la noción de *Verleibung*, ya utilizada en los *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie* pero entendida ahora en una acepción más directamente fenomenológica: una manera de expresar la «puesta en carne» presente en los «símbolos» de toda cultura.

¿Cuál era el problema de partida? Se trataba de comprender la eficacia de las imágenes –su *Lebengeschichte*, su poder de *Nachleben*– en términos antropológicos fundamentales. El hombre es un «animal que manipula las cosas», dice Warburg a modo de proposición inicial: toca, utiliza, transforma la inorganicidad de los objetos en aras a su propia subsistencia vital. Acerca lo inorgánico a su propio organismo hasta incorporarlo. Será, pues, en términos de «empatía» *(Einfühlung)* como se plantee el problema. Pero la «dialéctica del monstruo» está ya ahí: habiendo incorporado lo inorgánico, el animal humano no sabe exactamente dónde están sus propios límites. En esta operación, en la que nace la *cultura* –lenguaje, religión, arte, conocimiento–, nacen también una *tragedia*, una esquizofrenia fundamentales:

> «¿De dónde vienen todas estas cuestiones y estos enigmas de la empatía *(diese Fragen und Rätsel der Einfühlung)* ante la naturaleza inanimada? Porque existe efectivamente, para el hombre, un estado que puede unirlo a algo –llevando o

> manipulando algo– que le corresponde pero que no corre por sus venas [...] *Tragedia de la incorporación. Fenomenología. Límites fluctuantes de la personalidad. Apropiación por incorporación.* El punto de partida es el siguiente: considero al hombre como un animal que *manipula las cosas*, cuya actividad consiste en establecer relaciones y separaciones (*Verknüpfen und Trennen*). Lo cual le hace perder su sentimiento orgánico del yo (*sein Ich-Organgefühl*), porque, en efecto, la mano le permite coger objetos concretos que no tienen aparato nervioso porque son inorgánicos pero que, sin embargo, extienden su yo de manera inorgánica (*die sein Ich unorganisch erweitern*). He ahí lo trágico (*die Tragik*) del hombre que, manipulando las cosas, se extiende más allá de su límite orgánico. [...] La humanidad entera es eternamente y en todo tiempo esquizofrénica (*schizophren*)»[326].

Tenemos ahí, a ojos de Warburg, una condición general para lo que hay que denominar el «biomorfismo estructural» (*struktureller Biomorphismus*) de los símbolos en general, en cuanto que confrontan la vida humana con la inorganicidad de las cosas[327]. En este contexto, la empatía es tan importante porque designa un proceso en el que *formas inorgánicas* son incorporadas a las *formas orgánicas*, en el que se proyecta «vida» sobre la «cosa».

Se comprende, entonces, la necesidad de poner en pie una *antropología de la semejanza* capaz de situar la eficacia –imaginaria y simbólica– de estas formas en las producciones figurativas, pero también en los actos rituales e incluso en el lenguaje de una cultura dada. La noción de incorporación se muestra omnipresente: es inherente a la apropiación técnica de la naturaleza; es dominante –e incluso alienante– en esos fenómenos de «metamorfosis mimética» que son el sacrificio, la danza, el uso de las máscaras o de las imágenes en general; sostiene incluso, hasta cierto punto, la sintaxis y la lógica del lenguaje:

> «[1] La incorporación como acto lógico de la cultura primitiva (*die Verleibung als logischer Akt der primitiven Kultur*). [...] Tenemos la frase simple *in statu nascendi*, donde el sujeto y el objeto pueden amalgamarse en caso de pérdida de la cópula o destruirse mutuamente si el acento cambia de lugar. Este estado de una frase rudimentaria inestable compuesta de tres elementos se refleja en la práctica artística religiosa de los pueblos primitivos en la medida en que podemos observar en su tendencia a incorporar el objeto un proceso paralelo al de la sintaxis. [...]

326 A. Warburg, 1923b, pp. 264-266.
327 *Ibid.*, p. 264.

> 2. Estado de apropiación por incorporación *(Zustand der Anverleibung)*. Partes del objeto permanecen en estado de cuerpos extraños emparentados, prolongando así en el ámbito inorgánico el sentimiento de identidad del yo *(Ich-Gefühl)*. Manipular y llevar *(Hantieren und Tragen)*.
> 3. El sujeto se pierde en el objeto *(das Subjekt geht an das Objekt verloren)*, en un estado intermedio entre manipular y llevar, entre pérdida y afirmación. El ser humano está ahí, cinéticamente *(kinetisch)*, pero la prolongación inorgánica de su yo le recubre por completo. La pérdida del sujeto en el objeto *(Verlust des Subjekts an das Objekt)* se manifiesta de manera perfecta en la acción del sacrificio, que incorpora las partes del objeto. Metamorfosis mimética: ejemplo: la danza cultual de las máscaras»[328].

La incorporación se presenta, a ojos de Warburg, como una especie de «hecho psíquico total», es decir, un proceso tan poderoso que es capaz, por «apropiación» de la cosa, de construir la identidad, ese «sentimiento del yo» *(Ich-Gefühl)*, pero también de destruirla haciendo «perderse el sujeto en el objeto» *(Verlust des Subjekt an das Objekt)*. Aquí, por tanto, encontrarse no excluye extraviarse. Construcción rima con locura, conocimiento con tragedia, *logos* con *pathos*, sabiduría con esquizofrenia. No salimos del amasijo de serpientes ni de la «dialéctica del monstruo». Todo lo más podemos, a veces, orientarnos en ella, caminar hacia algún hito. Pero el *entrelazamiento* reina de manera soberana en este modelo antropológico y metapsicológico, en este modelo no kantiano de las relaciones entre sujeto y objeto.

Hasta el final de su vida Warburg no cesó de profundizar –o, al menos, de reformular– este nudo de problemas. En sus últimos manuscritos, en particular los *Grundbegriffe* del atlas *Mnemosyne*, vuelve sobre esta «empatía energética» entendida como una función esencial del propio *Nachleben*, como su manera de dar o volver a dar sentido a los motivos de la Antigüedad clásica[329]. En otro lugar juega con una distinción a la vez estética y psicopatológica entre lo «ex-presivo», lo «de-presivo» y lo «sim-presivo» *(sympressif)*[330].

Las nociones de empatía y de incorporación terminaron, en suma, por adquirir un grado tal de necesidad en la comprensión warburgiana de las imágenes que algunos, tras la desaparición del sabio, han podido ver en

328 *Ibid.*, pp. 275-276.
329 *Id.*, 1928-1929, p. 5 (nota fechada el 28 de septiembre de 1928).
330 *Id.*, 1929a, pp. 6-7 y 14.

ellas –y con razón– una herencia esencial de toda su obra. En un relato muy vivo de la conferencia dada por Warburg en la Biblioteca Hertziana de Roma el 19 de enero de 1929, Kenetth Clark, que entonces tenía veintiséis años, recuerda la impresionante capacidad enfática del viejo orador:

«Decía de sí mismo que, si hubiera sido cinco pulgadas más alto (porque era, si tal cosa es posible, más bajo aún que Berenson), habría sido actor; y podemos creerlo, en la medida en que poseía, hasta un grado extraño y hasta inquietante *(uncanny)*, el don de la imitación *(the gift of mimesis)*. Podía 'incorporar' un personaje *(get inside a character)* de manera que, cuando citaba a Savonarola, nos parecía estar oyendo la voz potente y autoritaria del fraile dominico; pero cuando citaba a Poliziano tenía toda la delicadeza y la ligera artificialidad de los círculos mediceos»[331].

En su magnífico homenaje fúnebre a Warburg, Ernst Cassirer buscó causas más profundas para esta índole empática de toda una obra volcada en las «fórmulas del pathos» y sus supervivencias. Habla, en primer lugar, del inmediato –y misterioso– entendimiento que les unió el día de su primer encuentro, cuando Warburg estaba todavía en Kreuzlingen debatiéndose con el «monstruo»; evoca después la vida del investigador, totalmente «consumida» por la «grandeza trágica» de su propio objeto de pensamiento; comparando a Warburg nada menos que con Shakespeare –leído por Goethe–, termina por establecer la ecuación empática de la *agudeza de mirada* y la *agudeza de sufrimiento*:

«[...] cuando tuvo lugar nuestro primer encuentro, hace cinco años, en Kreuzlingen, el vínculo entre nosotros estaba ya firmemente establecido. Desde las primeras frases que intercambiamos aprendimos a conocernos y a comprendernos de un modo que normalmente sólo llega después de años de trabajo en común. Más profundamente que antes comprendo, cuando él estaba allí, ante mí, el sentido de su búsqueda, de sus esfuerzos y de su investigación incansable. Veía en ese instante alzarse ante mí el problema que se había apoderado de su vida y le había consumido, con toda su seriedad, su fuerza y su grandeza trágica. [...] Donde otros habían visto formas determinadas, delimitadas, formas que descansan en sí mismas, él veía fuerzas en movimiento, veía lo que llamaba 'las grandes formas del pathos' que la Antigüedad había creado como patrimonio perdurable de la humanidad. [...] Ahondaba aquí en su propia experiencia vital más profunda *(aus tiefster, eigens-*

331 K. Clark, 1974, pp. 189-190.

general[338]. «Comprender» a alguien no es acumular, o sintetizar, la mayor cantidad de informaciones sobre él –aunque este archivo «histórico» sea, evidentemente, necesario[339]. Es acceder, en lo inesperado, por «fulguración» *(aufblitz)* dice Binswanger, a una «conexión de motivación» *(Motivationzusammenhang)* en la que el sujeto, de golpe, *se abre* y libera así la inimitable dimensión de su *Dasein*[340]. Henri Maldiney supone en este momento el acto paradójico de «incluir una especie de salida fuera de sí», un acto cuyo sentido queda bastante bien expresado en la expresión corriente «ir al fondo»: «*Ir al fondo* tiene aquí el doble sentido de hundirse y de descender hasta la última y primordial profundidad sobre la cual todo *reposa*. Es a la vez hundirse y irse al fondo (en el sentido de tocar fondo), las dos cosas en una»[341].

El interés que Warburg pudo sentir por esta «comprehensión» psicopatológica no ofrece dudas. En primer lugar, porque Binswanger la situaba a un nivel *antropológico* muy general en el que la psiquiatría como tal no gozaba de ningún privilegio particular, permaneciendo a la escucha de todas las demás formas de la cultura, desde el discurso místico hasta la poesía, la filosofía o las artes visuales[342]. Pero además porque la cuestión estilística seguía siendo central al acto mismo de comprehensión: éste, en efecto, no adviene más que como una «forma de existencia» en la que no es un sentido lo que se deduce de una expresión sino, al contrario, una expresión la que surge, la que se capta o se toca en la materia del sentido, y ello «en la medida en que [el sujeto] se ofrece a nosotros como su esfera de expresión *(Ausdruckssphäre)*, en su forma y su mímica *(an ihrer Gestalt und Mimik)*, tanto en sus gestos y sus actitudes como sus 'expresiones' habladas»[343]. La cuestión de la obra de arte está muy próxima[344]: Warburg veía claramente que su noción de *Pathosformel* recibía por esa vía un notable esclarecimiento fenomenológico y, en consecuencia, una confirmación de su pertinencia antropológica.

Fue así, para Warburg, otro beneficio de su estancia en Kreuzlingen el haber podido dialogar de igual a igual con un sabio que, al igual que él, practicaba un *conocimiento por entrelazamiento*, es decir, un *conocimiento implicado*, que manejaba conjuntamente, sin autoritarismo y sin academicismo, el

338 K. Jaspers, 1913, p. 227.
339 L. Binswanger, 1926, pp. 228-229 (trad., p. 161).
340 *Ibid.*, p. 229 (trad., p. 161).
341 H. Maldiney, 1961, p. 40 (y, en general, pp. 27-86).
342 L. Binswanger, 1926, pp. 223-225 (trad., pp. 155 158).
343 *Ibid.*, p. 226 (trad., p. 158, modificada).
344 *Ibid.*, pp. 227-228 (trad., p. 160), donde se habla del Moisés de Miguel Ángel.

saber y el no-saber, el sentido y el no-sentido, la construcción y la deconstrucción. Se trataba de un conocimiento en ruptura total con el positivismo de las *semeiologías* médicas, en las que la noción de síntoma había sido siempre remitida al *semeion*, el «signo» de enfermedad. Se trataba, igualmente, de un conocimiento capaz de buscar una estilística, más allá de su propia dimensión semiótica, en una zona en la que los «jeroglíficos» iconológicos del sueño y de la obra de arte –que suponen el discernimiento analítico, el acto de *interpretar*– se confunden, se incorporan en «amasijos de serpientes vivas» para no dejarse ya más que *comprender*.

Dos rasgos estilísticos caracterizan, por lo demás, tanto a Warburg como a Binswanger: sus escrituras son complejas, repetitivas, sinuosas como «sopas de anguilas» (un término con el que, recordemos, Warburg calificaba a su propia prosa). Y, sobre todo, su respeto por las sobredeterminaciones y entrelazamientos hacen de su acercamiento a los fenómenos una especie de «análisis infinito» que se atreve a *renunciar a concluir*:

> «Lo que aquí debe guiarnos [...] es la renuncia a lo que Flaubert llama la 'pasión de querer concluir', la renuncia –que no es fácil de ejercitar si se tiene en cuenta nuestra formación intelectual unilateralmente naturalista– a esa necesidad apasionada de sacar conclusiones, de formarse una opinión, un juicio; en suma, de reflexionar sobre esta cosa en lugar de dejar hablar a la cosa misma o, para citar de nuevo a Flaubert, 'expresar una cosa tal y como es'»[345].

«Expresar una cosa tal y como es»: he ahí una tarea para ese fenomenólogo en que se había convertido Binswanger a principios de los años veinte (o sea, grosso modo, en la época misma de su encuentro con Warburg)[346]. Descubría a Husserl leyendo a Dostoievski; miraba las obras de Franz Marc o de Van Gogh interrogando a la psicosis[347]. Citaba, una vez más, a Flaubert: «A fuerza de mirar una piedra, un animal o un cuadro, me siento entrar en él»[348]. Concebía, así, el *conocimiento por comprehensión* como una incorporación: un proceso *empático*.

«Expresar una cosa tal y como es» no equivale a decir su verdad desde una altura conceptual segura de su juicio. Es fundirse empáticamente en el

345 *Id.*, 1945, pp. 53-54. Cfr. P. Fédida, 1970, p. 17: «El inacabamiento esencial de estos planteamientos es la única oportunidad que les es dada de llegar algún día a algo».

346 Cfr. L. Binswanger, 1922, pp. 79-117.

347 *Ibid.*, pp. 81-82.

348 *Ibid.*, p. 81.

modo de expresión propio de cada cosa, su *estilo de ser*. Es hacerse el «fasmo» de la cosa. Es penetrar en la cosa para «penetrarse» de ella, como tan bien sugiere Flaubert. Es, por tanto, arriesgarse a no salir ya de ella (a no salirse). El conocimiento por imbricación es conocimiento por los abismos, viaje sin fin al mundo de las cosas, conciencia aguda de estar implicado en ellas, deseo profundo de una vida en estos pliegues. Ésa es la razón de que les resultará tan difícil a esos dos exploradores de las cosas psíquicas que fueron Warburg y Binswanger cerrar de algún modo el círculo de la interpretación.

Pero ¿qué es lo que recubre exactamente esa *Einfühlung* sobre la que Warburg y Binswanger –que empleaban ambos el término en sus respectivas obras– discutían en torno a 1923 en Kreuzlingen–? En primer lugar, la empatía designaba un modo de comunicación primordial basado en los movimientos corporales y su valor de expresividad: mientras Warburg pensaba –todavía y siempre– en el Darwin de *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*, descubierto en 1888, Binswanger estaba ya al tanto de los trabajos recientes de etología y de psicología de Buytendijk, Plessner, von Uexküll o Erwin Strauss[349].

Binswanger tuvo también que conocer la significación más propiamente fenomenológica de la *Einfühlung* en Husserl. Es un momento clave, en *Ideen II*, aquel en el que la «constitución de la naturaleza animal» se supera en «constitución del mundo del espíritu», nada menos. La *Einfühlung*, según Husserl, designa así la transformación gracias a la cual las puras «impresiones sensibles» del cuerpo propio (físico) dejan paso a una «objetividad intersubjetiva de la cosa» –como si, prestando a lo otro una interioridad, un alma, el hombre se constituyera a sí mismo en ser psíquico[350]–. Edith Stein –que había podido consultar el manuscrito de las *Ideen II* antes de su publicación– intentaría en 1917 una radicalización «trascendental» de este concepto de empatía, mientras que Max Scheler elaboraba, por su parte, una ética y una metafísica de la «simpatía»[351].

En cuanto a Warburg, podía hacer partícipe a Binswanger de una cierta concepción de la *Einfühlung* que había adoptado desde su juventud. Ésta constituye, incluso, la sustancia de sus primeras frases publicadas, en la

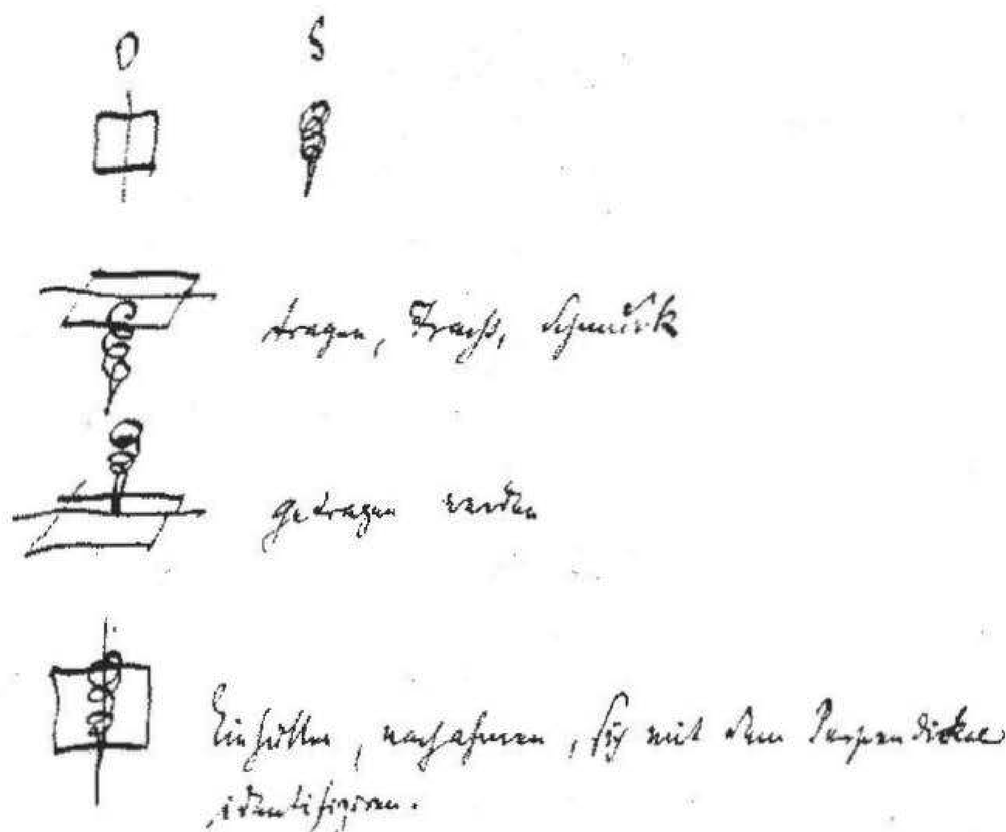
349 Cfr. F. J. J. Buytendijk y H. Plessner, 1925-1926, pp. 72-126 (citados por F. Saxl, 1932, p. 14). J. von Uexküll, 1934. E. Strauss, 1935, pp. 318-331.
350 E. Husserl, 1912-1928, pp. 229-241.
351 E. Stein, 1917. M. Scheler, 1913 y 1923.

«Anotación preliminar» *(Vorvemerkung)* de su tesis sobre Botticelli, en 1893: si la cuestión del *Nachleben* se focaliza tanto sobre las *Pathosformeln* y la «representación de los detalles animados» *(Darstellung... bewegten Beiwerks)*, si la imagen no es *superviviente* más que en la medida en que incorpora, en el presente de una cultura, la *vida fosilizada* de los sarcófagos antiguos, es porque un fenómeno de empatía ordena toda esta transmisión de la «vida» a la imagen y el tiempo. Warburg inaugura, así, su obra declarando querer «observar la aptitud [de los artistas del Renacimiento] para ese acto estético que es la 'empatía' en trance de devenir una fuerza constituyente del estilo» *(den Sinn für den ästhetischen Akt der 'Einfühlung' in sinem Werden als stilsbildende Macht beobachten)*[352].

Ahora bien, ¿qué es lo que observa sobre todo? ¿Qué es lo que ha descubierto de entrada? Una estructura *escindida* que, en 1923, terminará por calificar de «esquizofrénica». Por un lado, *gestos elementales*, en los que tan fértil se muestra la pintura antiquizante del siglo XV (bastaría con observar un cuadro que parece contenerlos todos, el *Rapto de Deyanira* de Pollaiuolo, en la Yale University Art Gallery de New Haven): gestos suscitados por reacciones orgánicas inmediatas, tales como coger-huir, desear-rechazar, acariciar-matar, etc.[353]. Por otro lado, Warburg descubría (primero en Botticelli y más tarde en Ghirlandaio y en muchos otros artistas) *fórmulas de desplazamiento*: la «vida patética» muestra que es también capaz de venir a anidar hasta en los repliegues semiorgánicos o inorgánicos del cabello o de los tejidos agitados por el viento. Es la otra cara de la empatía como «animación de la inanimado».

Warburg no renunció jamás a construirse —o al menos a montarse— los útiles teóricos susceptibles de clarificar en la medida de lo posible esta economía de la *Einfühlung*. Mientras que, en sus artículos publicados, se guardaba de toda elaboración doctrinal, su «yo» teórico, modestamente situado en un segundo plano detrás de la erudición y la valorización de las fuentes, no dudaba en llenar, en la soledad de sus manuscritos, millares de páginas en las que lo que se persigue es una teoría de la incorporación de lo imaginario. Las *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*, redactadas entre 1888 y 1905, ofrecen de todo ello un ejemplo tan ambicioso como precoz[354].

352 A. Warburg, 1893, p. 13 (trad., p. 49).
353 *Ibid.*, p. 27 (trad., p. 73).
354 *Id.*, 1888-1905.



81. Aby Warburg, *Llevar, caducar, identificarse*, 1896. Dibujo a tinta tomado de los *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*, II, p. 3. Londres, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

En algunas notas fechadas de enero a marzo de 1896 –y, por tanto, escritas durante su viaje indio–, Warburg introduce, por ejemplo, una tipología de la «incorporación» *(Verleibung)* y de la «absorción» *(Absorption)* mágico-religiosas. Ensaya un esquema en tres variantes donde el «objeto» está representado por un campo orientado (un cuadrado atravesado por un eje) y el «sujeto» por una extraña pequeña espiral que tiene algo de muelle o de filamento eléctrico, o incluso de serpiente enrollada sobre sí misma[355] (*fig. 81*). En la primera figura, es el sujeto el que «lleva» al objeto –el verbo empleado, *tragen*, asume también la connotación de soportar, y por tanto de sufrir–; en la segunda es a la inversa; en la tercera, el sujeto mismo constituye, *en el interior del objeto*, el eje de orientación del campo dibujado. Y henos ya en la última figura, que Warburg denomina una «imitación por identi-

355 *Ibid.*, II, p. 3 (dactilografiado, p. 124).



82. Aby Warburg, *Imitación por estancia en el objeto (identificación)*, 1896. Dibujo a tinta tomado de los *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*, II, p. 3. Londres, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

ficación *(nachahmen... identifizieren)* y que completa con el verbo *einhüllen* (cubrir, envolver, incluso sepultar), que tan bien resuena con el verbo *einfühlen* (presente en otras partes de este manuscrito).

Viene inmediatamente después un segundo esquema en el que «sujeto» y «objeto» aparecen representados de una manera aún más arbitraria, y por tanto más sexualizada: como una tulipa abierta (el objeto) que estuviera esperando su bombilla protuberante (el sujeto)... De nuevo habla Warburg aquí de la imitación en términos empáticos, es decir, en términos de «identificación» *(Identification)* y de «estancia» *(Einkehr)* del sujeto en el objeto[356] *(fig. 82)*. Podemos ya comprender lo que con tanta fuerza dirán los textos de 1923: que la relación con la imagen debe ser pensada, en adelante, en términos de *compenetración*. Lo que los hombres colocan ante sus ojos (frescos, cuadros, esculturas...), aquello con lo que recubren sus cuerpos (ornamentos, peinados, vestimentas...), todo ello persigue, según Warburg, una compenetración de la imagen física y la imagen psíquica en un punto en que ya no es posible distinguir la «cultura material» *(stoffliche Kultur)* de su «cultura psíquica».

> «[...] la apropiación táctil *(die abtastende Aneignung)*, que exige la acumulación *(Haüfung)* (aglomeración y ornamento) [...] aparece como haciendo las veces de un proceso corporal de empatía mímica *(mimische Einfühlung)*»[357].

Toda imagen parte del cuerpo y vuelve al cuerpo. En la Florencia del siglo XV, las actitudes litúrgicas de Fra Angelico o del retablo Portinari, las multitudes patéticas de Ghiberti o de Donatello, las desnudeces coreográficas

356 *Ibid.*, II, p. 3 (dactilografiado, p. 125).
357 *Id.*, 1903-1906 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 157).



83. Anónimo, *Cuerpo zodiacal*, 1503. Xilografía. De Aby Warburg, *Wanderungen der antiken Götterwelt von ihrem Eintritt in die italienische Frührenaissance*, 1913. Londres, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

de Botticelli o de Pollaiuolo, incluyen toda esta «empatía mímica» inductora de *gestos elementales*. Pero el ornamento mismo –guirnaldas, drapeados, blasones, peinados, caligrafías, joyas, falsos mármoles– en sus *fórmulas de desplazamiento*, forma también parte de este proceso empático. Julius von Schlosser partirá exactamente de la misma premisa al situar la cuestión de las colecciones y de los «gabinetes de curiosidades» en la perspectiva antropológica de una *acumulación mágica* de los trofeos corporales y reliquias[358].

Toda imagen parte del cuerpo –es decir, se separa de él– y a él vuelve. Warburg ofrece otro impactante ejemplo de ello en una conferencia pronunciada en Gotinga en 1913. En ella evoca, a propósito de un grabado en madera del siglo XVI, la compenetración «mágico-simpática» (*Sympayhie-Zaubermittel*) de la imaginería astrológica (cuerpos siderales) y de una imaginería orgánica (cuerpos anatómicos): en este grabado, los signos del zodíaco servían de hecho –para el barbero-cirujano que los utilizaba– como recordatorio para la práctica de la sangrías[359] (*fig. 83*). Los «cuerpos extraños» del bestiario celeste y fantástico que se aglutinaba sobre la figura humana eran, por tanto, también las marcas de una geografía orgánica de las profundidades: indicaban los puntos por los que había que sacar la sangre enferma para purgar al cuerpo de sus impurezas.

La imagen se presenta, entonces, como una dialéctica de la distancia (aurática) y de su aplastamiento (empático). Más aún, conjuga aquí el proceso psico-temporal del *Nachleben* (dioses paganos del panteón zodiacal en un calendario cristiano del siglo XVI) y el proceso psíquico-corporal de la *Einfühlung* (cuerpos siderales investidos de la proximidad y hasta de la intimidad de los cuerpos orgánicos). De modo que sería posible hablar, en adelante, de una *Nachfühlung*: una empatía corporal complicada de tiempo cor-

358 J. von Schlosser, 1908, pp. 1-21.
359 A. Warburg, 1913 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 202).

poralmente puesto en acción. Un entrelazamiento de presente sensorial y memoria simbólica.

Warburg no fue, ni mucho menos, el inventor de todo este vocabulario. August Schmarsow, su maestro en Florencia, le había iniciado en los problemas del gesto y de la expresión. Más aún, él defendía una *Kunstwissenschaft* basada en la psicología y en la que el papel de la *Einfühlung* era central: no hay «forma espacial», decía, sin «imagen del cuerpo» *(Körperbild)*. En 1893 –el mismo año en que Warburg defendía su tesis– publicó un tratado entero sobre el poder empático de las formas arquitectónicas[360]. Warburg fue también un atento lector de Hermann Siebeck[361]. Pero, sobre todo, ¿cómo no habría de impresionarnos una convergencia inesperada de su pensamiento, en este aspecto, con el de sus contemporáneos más inmediatos e incluso más concurrentes? Me refiero a los historiadores del arte «formalistas».

Resulta sorprendente, en efecto, leer en 1886, de la pluma de Heinrich Wölfflinn, algunas proposiciones teóricas en las que la obra de arte era abordada en términos de «mundo corporal», de «pulsión» y de «imaginación mitológica» más que en términos de juicio estético y de categorías puramente visuales:

> «[...] las formas corporales [en el arte] no pueden tener carácter más que por el hecho de que nosotros mismos poseemos un cuerpo. Si fueramos seres simplemente videntes no tendríamos ya del mundo corporal más que un juicio puramente estético. [...] Involuntariamente animamos cada cosa. Es una pulsión *(Trieb)* ancestral de la humanidad. Concierne a la imaginación mitológica [...]. Pero ¿puede verdaderamente desaparecer esta pulsión? No lo creo. Eso sería la muerte del arte. Prestamos la imagen de nosotros mismos a todos los fenómenos»[362].

Diez años más tarde, Bernard Berenson –a quien Warburg conoció en esta época y al que, al parecer, detestaba[363]– publicaba, como introducción

360 A. Schmarsow, 1893. Cfr. *Id.*, 1899, pp. 57-79. *Id.*, 1905, pp. 136-137. *Id.*, 1929, pp. 209-230.

361 Cfr. H. Siebeck, 1875. La obra se encuentra –aunque ausente del catálogo informatizado– en la biblioteca Warburg bajo la rúbrica CIH 1350. En ella Warburg anotó sobre todo el cuarto capítulo («Die Apperception durch Verhältniss-Vorstellungen»). La teoría empática de Siebeck debe ser puesta en relación con su interés por el sueño, de una parte, y la música, de otra: cfr. *id.*, 1877 y 1906.

362 H. Wölfflin, 1886, pp. 30-31.

363 Cfr. E. H. Gombrich, 1970, pp. 96 y 143.

a su famosa obra *The Florentine Painters of The Rennaissance*, un análisis combinado del «simbolismo» y de los «valores táctiles» en Giotto: la estética de la Einfühlung, pese a no ser explícitamente citada, constituía el marco intelectual de este acercamiento estético al arte florentino[364].

¿Qué significan estas extrañas proximidades entre pensamientos a los que todo o casi todo parecería separar? Resulta tentador ver en ello algo así como un «espíritu de la época»: ¿no debería, en ese momento, cada pensamiento nuevo en el ámbito de la estética pasar por el concepto *federador* de la empatía? Es cierto que la *Einfühlung* se encuentra en el corazón de casi todas las tentativas efectuadas en Alemania a finales del siglo XIX de fundar una *Kunstwissenschaft* capaz de resolver los problemas del *sentido* y de la expresión artísticas en términos de *forma*: la estética de la empatía se nos presenta, a este respecto, como una tentativa de dar «vida» –animación, sensación, corporeidad, expresión, intencionalidad o pulsión– a una «forma» en adelante pensada en su eficacia y su inmanencia psicológicas.

Pero se podría decir, igualmente, que la *Einfühlung* fue un *concepto plástico* más que federador: es tan fácil sacarlo a colación, utilizarlo en todos los sentidos (es decir, en los sentidos que se quiera)... Sus raíces filosóficas son múltiples y a veces contradictorias: Aristóteles (la catarsis) con Hume (el contagio de las pasiones), Vico (los «transportes» del cuerpo humano) con Burke (la simpatía sublime), Kant (el primado de la forma) con Herder (el primado del cuerpo), por no hablar de los grandes románticos como Novalis, Schiller, Schelling o Carl Philip Moritz... Por no hablar, igualmente, del que es quizás el autor esencial de toda esta genealogía: Schopenhauer[365].

Como siempre, Warburg no tomó de la *Einfühlung* más que aquello que podía ser de utilidad para los designios inmediatos de su propia «psicohistoria» de las imágenes. Estaba convencido de que los problemas de la estética, hasta entonces formulados en el terreno estricto de la filosofía universitaria –creadora de cánones, de idealidades y de trascendencias– podían beneficiarse de una comprensión renovada desde el punto de vista inmanente y no prescriptivo de una fenomenología de la *psique*. Se mantuvo, en consecuencia, apartado de todas las tentativas destinadas a verter la *Einfühlung* en grandes sistemas cerrados: de ahí su indiferencia relativa ante

364 B. Berenson, 1896, pp.1-19. Cfr. *id.*, 1948, pp. 61, 226-227, etc.
365 Cfr. H. F. Mallgrave y E. Ikonomou, 1994, pp. 1-85. A. Pinotti, 1997, pp. 9-31.

las ambiciones doctrinales de Theodor Lipps, de Johannes Volkelt y de algunos otros.

A las numerosas tentativas de rehacer una *Crítica del Juicio* con la *Einfühlung* como nueva facultad Warburg opuso un rechazo enérgico –radicalmente antikantiano– de toda «moralización» criteriológica de la experiencia empática. El «sentimiento estético» *(ästhetische Gefühl)* en Kant «es un sentimiento únicamente intelectual, un sentimiento de reflexión, un sentimiento de juicio», escribía Victor Basch en su notable *Ensayo crítico sobre la estética de Kant*, publicado en 1896[366]. Querer depurar el sentimiento, cortarlo del sentir, que es siempre un «estado mixto» *(Mischzustand)* en el que se agitan percepciones y sensaciones, fantasmas y acciones, deseos y pulsiones, en suma, toda clase de movimientos imposibles de reducir a un solo juicio «desinteresado», es traicionar la experiencia misma. «El contemplador estético no es un ser normal», afirmaba, por lo demás, Victor Basch. Y, un poco más abajo:

> «[...] la masa de los sentimientos que acompañan a todas las manifestaciones de nuestra vida normal pero que, en el estado normal, son ahogados por nuestra actividad intelectual y volitiva, se liberan en el estado estético y se manifiestan en él en toda su riqueza inifinita porque escapan, durante la contemplación, tanto a la cárcel triste y desolada de los conceptos como al torno del imperativo categórico»[367].

Comprendemos mejor, en estas condiciones, por qué Warburg no prestó una atención particular al famoso ensayo de Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung*, aparecido en 1907. Y, sin embargo, a lo largo de toda esta obra se encuentran algunos puntos de interés warburgianos: el Renacimiento italiano y la cuestión del naturalismo, las artes primitivas y la cuestión del ornamento... Pero la gran polaridad de Worringer no tenía otro objetivo que hipostasiar dos grandes estilos intemporales: la *Einfühlung*, naturalista y cultivada, sostenida por la «suave armonía del ser orgánico», por un lado, y la *abstracción* geométrica primitiva, dominada por una «ansiedad espiritual ante el espacio», por otro[368].

Toda la experiencia warburgiana contradice este esquema: en ella, la empatía no es una «forma de estilo», sino una «fuerza constituyente del

366 V. Basch, 1896, p. 250.
367 *Id.*, 1921, pp. 62 y 65.
368 W. Worringer, 1907, pp. 42-43, 50-53, 77, 148 149, etc.

estilo»; es tan poderosa en las serpientes geométricas de Wapi como en las serpientes naturalistas del *Laocoonte*; engendra tantas «armonías del ser orgánico» como «ansiedades ante el espacio», tantas armonías espaciales como ansiedades orgánicas. No es casual que la única referencia conceptual de Worringer para su concepto de empatía sea la definición tardía y excesivamente fija que de ella dio Theodor Lipps[369]. Warburg había partido de más lejos: del momento originario e inventivo de la *Einfühlung*, momento todavía heurístico (aún no axiomatizado) y todavía abierto (aún no cerrado en concepto de escuela). Todavía libre tanto de las puestas al paso neokantianas como de los oscurantismos neoschopenhauerianos.

Se trata de una pequeña obra –unas cincuenta páginas– publicada por Robert Vischer en 1873 y titulada *Sobre el sentimiento óptico de la forma*. Era a este texto al que Warburg hacía referencia en la introducción a su tesis sobre Botticelli, en 1893, y al que apelará de nuevo, en 1923, en el momento de ofrecer la síntesis de su noción antropológica de incorporación[370]. ¿Por qué esta fidelidad? En primer lugar, porque Robert Vischer –hijo de Friedrich Theodor Vischer, personalidad fascinante del siglo XIX y autor, entre otras obras, de una monumental *Estética*[371]– proponía una reflexión que, por teórica que fuera, seguía siendo obra de un hombre de experiencia: un historiador del arte que, como Warburg, intentaba comprender el Renacimiento a través de Giotto o Signorelli, Rafael o Durero[372].

Por otra parte, Robert Vischer bebía en las mismas fuentes que Warburg. Las áridas abstracciones de la teoría kantiana le aburrían profundamente: prefirió, en consecuencia, volverse a los escritos de los artistas –los de Hogarth, en particular–, las audacias de Herder, las fulgurancias de Nietzsche y, sobre todo, las geniales intuiciones de Goethe[373]. Como Warburg, se sentía alérgico a todo idealismo y a todo formalismo (si por «formalismo» se entiende ese otro purismo de la forma que defendían, por ejemplo, Johann Friedrich Herbart o Robert Zimmermann). Mucho antes de que Binswanger reconociera en el psicoanálisis freudiano un acto de interpretación *(Deutung)* fundamentado sobre actos de experiencia *(Erfahrung)*,

369 *Ibid.*, p. 42 y *passim*.
370 A. Warburg, 1893, p. 13 (trad., p. 49). *Id.*, 1923b, p. 275. La influencia de Robert Vischer sobre Warburg fue señalada por E. Wind, 1971, pp. 108-109. C. Carchia, 1984, pp. 95-99. S. Ferretti, 1984, pp. 15-24.
371 F. T. Vischer, 1846-1857, cuyo sistema será retomado y revisado en *id.*, 1861-1873.
372 Cfr. R. Vischer, 1879 y 1886.
373 Cfr. J. Nigro Covre, 1977, pp. 3-24. H. F. Mallgrave y E. Ikonomou, 1994, pp. 17-18.

Robert Vischer quiso basar su propia interpretación de la forma sobre la experiencia misma de sus poderes psíquicos y corporales.

Para ello había que correr el riesgo de *abrir el ver*. Es decir, de reconocer en todo acontecimiento visual digno de este nombre algo así como un doble régimen: un «estado mixto» *(Mischzustand)* atravesado por un esquizo. La «unidad» *(Einheit)* bajo la que una imagen termina por ofrecerse a nuestra mirada –Vischer la llamaba *Gesamtbild*, o «cuadro de conjunto»– no es más que una amalgama compleja atravesada por el esquizo de un «ver» pasivo *(Sehen)* y un «mirar» activo *(Schauen)*[374]. Más aún, ese proceso debe ser entendido como una puesta en movimiento global de sensaciones concomitantes en las que, escribe Vischer, «es la totalidad del cuerpo la que está implicada»: ante una imagen, «la humanidad corporal entera *(der ganz Leibmensch)* se pone en movimiento». Ésa es la razón de que, bajo el calor aplastante de un país mediterráneo, ponerse gafas de sol pueda dar la sensación de tener algo menos de calor[375].

Este reconocimiento de una «omnisensorialidad» de la experiencia –en la que ver se convierte en mirar o mirar en sentir, en la que sentir se convierte en moverse y moverse en conmoverse– inducirá a Vischer a pensar la forma como una fuerza de compenetración. Se trata, desde ahora, de comprender cómo la mirada llega a *incorporar el objeto*. Si la imagen nos da a probar un «híbrido» *(Mischerin)*, un medio fluido en el que las contradicciones del mundo –reposo y movimiento, yo y no-yo– se reúnen en un todo enigmático *(in einem rätselhaften Ganzen)*[376], ¿cómo describir esa fuerza de «reunión»? Eso será la *Einfühlung*.

Vischer reconocía en ella el elemento antropológico de base de lo que llamaba la «semejanza» *(Ähnlichkeit)*: ésta no tiene nada que ver con el «naturalismo» de la imagen, ni tampoco con criterio alguno de estilo o de «armonía» interna. Se trata más bien de la respuesta inmediata que ofrece la «sensación visual» *(Gesichtsempfindung)* a toda forma, cualquiera que sea: la miramos inevitablemente desde nuestra propia forma –humana–, no la captamos más que desde nuestras propias «formas de movimiento» *(Bewegungsformen)* corporales y psíquicas[377]. En resumen, ya sea orgánica o geométrica, figurativa o abstracta, toda forma no es investida por la mirada más que según un proceso de «respuesta» –denominado *Nachfühlung* por Vischer– o

374 R. Vischer, 1873, pp. 1-4 (trad., pp. 93-95).
375 *Ibid.*, pp. 10-11 (trad., pp. 98-99).
376 *Ibid.*, p. 16 (trad., p. 102).
377 *Ibid.*, pp. 5-6 (trad., pp. 95-96).

de «incorporación» empática, que define la *Einfühlung* como tal[378]. Se trata, en todos los casos, de dar a la forma un «contenido de significación humana» (*mensliche... Gehaltsbedeutung*); se trata, en todos los casos, de «incorporar» lo inorgánico a lo orgánico y de «proyectar» el yo en el no-yo:

> «Así, poseemos la maravillosa capacidad de proyectar y de incorporar nuestra propia forma en una forma objetual (*unsere eigene Form einer objektiven Form zu unterschieben und einzuverleiben*). [...] Yo proyecto, pues, mi propia vida individual (*mein individuelles Leben*) en una forma sin vida (*leblose Form*), exactamente como hago con otra persona, otro no-yo vivo (*lebendiges Nichtich*). Sólo en apariencia conservo mi identidad (*ich mich selbst*), aunque el objeto siga siendo distinto de mí. Tengo la impresión solamente de adaptarme y apegarme al objeto, como una mano aprieta a otra; y, sin embargo, soy misteriosamente transportado y mágicamente transformado en ese no-yo (*ich bin dieses Nichtich versetzt und verzaubert*)»[379].

La imagen no hace más que tendernos la mano. Toma la nuestra y después nos atrae —nos aspira, nos devora— enteramente en el movimiento «mágico», «misterioso», de la atracción empática y de la incorporación. Cincuenta años más tarde, Warburg escribía que el poder de las imágenes es un poder de compenetración del objeto en el sujeto y, peor, del sujeto en el objeto. Recordemos que deducía de ello una estructura «esquizofrénica»: mezclado con el no-yo, el yo no sabe ya dónde están sus propios límites[380].

Vischer mantuvo desde 1873 un razonamiento análogo. Cuando el «sentimiento» (*Gefühl*) inviste la forma, el yo sufre, a contragolpe, un cambio de régimen, una disociación que puede ser «socorro o perturbación» (*Förderung oder Störung*)[381]. Bajo el dominio de la empatía y de la imaginación, el sujeto de la mirada tiene, por tanto, la experiencia de una situación en la que, escribe Vischer, se hace difícil distinguir «entre el puro comportamiento estético y el comportamiento patológico» (*zwischen rein ästhetischem und pathologischem Verhalten*)[382]. Reconocer a las imágenes el poder de la empatía no es solamente *abrir el ver e incorporar el objeto*: es también —última consecuencia teórica— *abrir el sujeto*[383].

378 *Ibid.*, pp. 18-28 (trad., pp. 102-109), donde se distinguen cuatro grados empáticos: *Einfühlung*, *Anfühlung*, *Nachfühlung* y *Zufühlung*.
379 *Ibid.*, p. 20 (trad., p. 104).
380 A. Warburg, 1923b, pp. 264-266.
381 R. Vischer, 1873, p. 19 (trad., p. 103).
382 *Ibid.*, p. 11 (trad., p. 99).

Se comprende mejor entonces el papel paradigmático atribuido al sueño en toda la demostración de Vischer. En ningún lugar el poder de compenetración de las imágenes es más grande que en el sueño –y en el síntoma, añadirán más tarde Freud y Binswanger–. Este poder crea, dice Vischer, un «segundo yo» dominado por actos que la voluntad es incapaz de dominar. Aquí, las formas no son solamente significantes: también son «resonantes» *(Klangformen)*. Aquí, la «unidad de la imagen y del contenido» es total: imposible no moverse con una línea curva, imposible no elevarse o hundirse con una línea vertical[384].

Toda la argumentación de Vischer se basa, en este punto, en una obra publicada en 1861 por Karl Albert Scherner, *Das Leben des Traums*[385]. Freud, en su propia *Traumdeutung*, volverá constantemente sobre ella para rendirle –no sin algunas críticas– homenaje: es a Scherner, reconoce, a quien se debe la idea de que en el origen del sueño hay un deseo; es en su obra donde se descubren las relaciones constantes de la imagen onírica y del movimiento orgánico; es él, en fin, quien ha forjado la primera idea moderna –desligada de las antiguas claves de los sueños– de un «simbolismo del sueño»[386]. Eso es lo que permite a Vischer fundamentar psicológicamente su noción de empatía sobre la compenetración, en el sueño, de la «representación de objeto» *(Objektvortsellung)* y de la «representación de sí» *(Selbstvorstellung)*; eso es lo que permite reconocer la «fuerza pulsional» *(die treibende Kraft)* de las imágenes sobre el modelo del sueño[387].

Y eso es, sobre todo, lo que permitía pensar conjuntamente –como intentará Warburg durante toda su vida– las formas, las fuerzas y las significaciones. Una de las más bellas lecciones de la *Einfühlung* en este texto inaugural es que la *forma*, aprehendida en sus movimientos empáticos y en su *fuerza* de incorporación, da lugar, para terminar, a un pensamiento del *símbolo*: algo que Vischer condensa en la expresión «simbólica formal del sentimiento» *(Formsymbolik des Gefühls)*[388]. No nos sorprenderá, por tanto, que buscara en las creencias y en los mitos tanto como en los sueños ejemplos

383 Como para redimir la audacia de sus primeras propuestas, Vischer termina su libro con dos capítulos más conformes a la estética clásica, en los que el «inconsciente» deja su lugar al «ideal» y los procesos de intensificación de la forma son relegados a lo «accesorio» (Warburg, como es sabido, llegará a conclusiones opuestas). *Ibid.*, pp. 39-49 (trad., pp. 115-122).

384 *Ibid.*, pp. III-VIII (trad., pp. 89-93).

385 K.A. Sherner, 1861.

386 S. Freud, 1900, pp. 80-83, 122, 197-199, 288, 299, 309, 345, 346, 464-465 y 503. Scherner es citado también por L. Binswanger, 1928, pp. 51 y 63.

387 R. Vischer, 1873, pp. 13-17 (trad., pp. 99-102).

388 *Ibid.*, p. 27 (trad., p. 108).

de su noción de empatía: encontraba ahí su expresión genérica, su expresión antropológica por excelencia[389].

No hay duda de que Warburg reconoció en el ensayo de Robert Vischer tanto una herramienta estructural como un principio estético o una descripción psicológica: la empatía, en ese momento originario, estaba abierta a todas las posibilidades. Se esperaba que, a través de ella, se reunieran –en la misma noción de imagen– el *pathos* y el *logos*, lo afectivo y lo cognitivo, lo físico y lo semiótico, el sentir y el sentido[390]. Pero ¿qué es un *sentido* afectado por el *sentir*? ¿Qué modificaciones teóricas recibe la noción de símbolo –y, con ella, la noción de cultura en general– del principio empático?

389 *Ibid.*, pp. 22-23 y 30-33 (trad., pp. 106 y 110-112).
390 Cfr. W. R. Crozier y P. Greenhalgh, 1992, pp. 83 87. S. Caliandro, 1999, pp. 47-58.

DE LA EMPATÍA AL SÍMBOLO: VISCHER, CARLYLE, VIGNOLI

Es fácil comprender por qué Warburg tenía tanta necesidad –ya fuera ante los indios de Oraibi y sus amasijos de serpientes vivas, ante el Laocoonte y sus entrelazamientos marmóreos o ante la «ninfa» y sus drapeados en movimiento– de una teoría, de una antropología del símbolo: cuestionaba la idea de que la historia del arte sólo tuviera que ver con «formas puras». Las «puras formas» no existen para cualquiera que haga de la imagen una *cuestión vital*. Las formas sólo existen *impuras*, es decir, imbricadas en la red de todo aquello que la filosofía de escuela quiere oponerles: las «materias», los «contenidos», los «sentidos», las «expresiones», las «funciones»... Todo ello inviste las formas hasta fundirse con ellas, como las serpientes en la boca del indio o alrededor de Laocoonte, como el viento en cada pliegue de los paños de *Ninfa*.

Warburg comparte en este punto, una vez más, los postulados de Robert Vischer cuando éste rechazaba, en contra de Herbart, la «forma pura» (*reine Form*) kantiana. No hay formas sin contenidos (y la empatía nos enseña, además, que no hay formas sin contenidos antropomorfos). Ahora bien, a la unidad misteriosa de estas dos cosas abstractamente opuestas pero concretamente entrelazadas Vischer la denominaba una «simbólica formal» (*Formsymbolik*)[391].

Warburg comprendió también, ya desde 1893, que la teoría de la *Einfühlung* permitía volver a pensar de arriba abajo la noción de símbolo más allá

391 R. Vischer, 1873, pp. III-VIII (trad., pp. 89-93).

de lo que en otro tiempo habían postulado primero Kant y después Hegel: el símbolo es algo distinto de la pobre «presentación indirecta de un concepto», algo bien diferente a ese estadio «primitivo» y «ambiguo» del signo en el que «la idea busca todavía su expresión artística»[392]. Pero Robert Vischer no daba ninguna definición explícita de este «símbolo» vuelto a pensar en los procesos de incorporación psíquica en los que el ser parlante e imaginante lo constituye. Y es que se refería de manera implícita a los trabajos de su padre, Friedrich Theodor Vischer, en cuya obra se encuentra la exposición más sintética de esta cuestión, en un texto aparecido en 1887 y sobriamente titulado *El Símbolo*[393].

Según Edgar Wind, este texto fue para Warburg «una especie de breviario» constantemente «leído y releído»: su «marco conceptual» *(conceptual framework)* de partida, nada menos[394]. Podemos comprender que, de entrada, llamara la atención de Warburg, porque justamente no «encuadraba», no esquematizaba nada en absoluto. Partía, por el contrario, de la *imbricación* misma que presenta toda formación simbólica: los símbolos, escribe Vischer, son un «Proteo multiforme» *(ein gestaltwechselnder Proteus)*; si la cuestión que plantean parece simple al principio —es, en efecto, la de la «conexión *(Verknüpfung)* entre una imagen *(Bild)* y un contenido *(Inhalt)* por mediación de un punto de comparación *(Vergleichungspunkt)*»—, las respuestas que ofrecen son de una complejidad que desafía nuestros marcos conceptuales habituales[395].

Todo el problema reside en la *inadecuación* constituiva del símbolo. Pero, donde Hegel veía defecto o condición privativa, Vischer verá una oportunidad heurística: una condición de multiplicidad, de exuberancia, de invención, de *estilo*, en suma, y de historicidad. La imbricación y la inadecuación desafían al concepto, pero deben ser pensadas justamente como la *fuerza* misma de los símbolos[396]. Basta con dejar de someter a éstos a la regla común de la verdad como *adequatio rei et intellectus*. Vischer reivindica, así, un «pensamiento del Uno-en-el-Otro» *(Ineinanderdenken)*: imbricaciones y polaridades que trata de clarificar distinguiendo —como hará Warburg más tarde— diferentes destinos para la «conexión entre la imagen y el sentido»

392 Cfr. E. Kant, 1790, p. 174. G.W.F. Hegel, 1835-1842, I, pp. 401, 409, etc.
393 F. T. Vischer, 1887, pp. 420-456.
394 E. Wind, 1931, pp. 26-27 (E. H. Gombrich, 1970, pp. 72-75, expresa, por supuesto, una opinión contraria).
395 F. T. Vischer, 1887, p. 420.
396 *Ibid.*, pp. 420-422.

(Verbindung zwischen Bild und Sinn): asimilativo-asociativo o comparativo-disociativo, por ejemplo[397].

Esta simple polaridad permite ya transformar la «inadecuación», la ambigüedad principal de los símbolos, en el reconocimiento de una verdadera «capacidad energética para producir de la imagen» *(Energie des Bildvermögens)* ya sea en el lenguaje, en el mito, en el rito o en el arte[398]. Los ejemplos dados por Vischer –sobre todo los del sacrificio pagano y la eucaristía cristiana– continuarán fascinando a Warburg hasta el final de su vida[399]. Ahora bien, todos tienen en común el implicar directamente, *empáticamente*, al cuerpo humano en la formación de los símbolos: incluso cuando utilizamos el lenguaje abstracto de la «espiritualidad» estamos manejando, afirma Vischer, un símbolo que se refiere al *spiritus* latino y, más allá aún, a una noción del aliento basada en la experiencia íntima de nuestra propia respiración: «Ese acto en claroscuro *(dunkelhell)*, libre y no-libre *(unfreifrei)*, eso es lo simbólico»[400].

Podemos reconocer en ese «claroscuro» y en ese estatus «libre-no libre» del símbolo la sustancia misma de las inquietudes warburgianas sobre la imagen y la cultura en general. Vischer había comprendido muy bien en qué medida los símbolos más «libres» del arte clásico siguen estando irremediablemente «apegados» a los fondos oscuros de la incorporación mágica o de la proyección mítica[401]. Expresada en términos temporales y psíquicos, esta interpretación viene a decir que *la supervivencia y la empatía son constitutivas de los símbolos en cuanto que tales*: su «inadecuación», su ambigüedad –pero también su variedad, su exuberancia– no serían más que el indicio de «residuos vitales» incorporados que harán siempre de ellos signos manchados, signos en claroscuro.

Aquello que en cada imagen –aunque sea «libre», «artística», «moderna»– nos *cautiva* empáticamente no sería otra cosa que una fuerza de atracción venida de su *oscuridad* misma, es decir, de la larga duración de los símbolos que trabajan en ella. No es casual que Vischer dedique todo el final de su ensayo sobre el símbolo al concepto de empatía[402]. La *Formsymbolik* no surge realmente más que en una experiencia de la *Einfühlung*, ya que los

397 *Ibid.*, pp. 422-423.
398 *Ibid.*, p. 433.
399 A. Warburg, 1927-1929, pp. 132-133 (lámina, 79). Cfr. C. Schoell-Glass, 2001, pp. 183-201.
400 F. T. Vischer, 1887, p. 433.
401 *Ibid.*, pp. 426-434.
402 *Ibid.*, pp. 433-456.

símbolos no tienden, en principio –como en el sueño–, más que a «conferir un alma» a las cosas inorgánicas. ¿Acaso no es la *Madonna Sixtina* de Rafael, después de todo, un simple trozo de tela sin vida? Pero el carácter «vital» de su eficacia simbólica emerge en la conjunción de una *Einfühlung*, o sea, una experiencia estética vivida en el presente, y un *Nachleben*, o sea, un retorno de lo inmemorial: la «madre divina», lo «femenino eterno», como lo expresa Vischer[403]. No nos asombremos, pues, de que el término *Einfühlung* pueda, una vez más, formar parte integrante de todo este vocabulario (transmitido –una vez no hace costumbre– del hijo al padre)[404].

En cualquier caso, habrá que comprender en adelante la experiencia empática –ese momento sintomático– como un «contacto» con los símbolos aprehendidos en su espesor temporal, su poder de frecuentación y de retorno. Lo que Victor Basch enunciaba ya al puro nivel individual –«El sentimiento [de empatía] es, en última instancia, la *reviviscencia* de un estado afectivo por medio de una *presentación*»[405]– debe ser ahora pensado en términos históricos y antropológicos. Ahora bien, eso es lo que Warburg pretendía hacer desde el principio: plantear la empatía como *fuerza formadora del estilo* equivalía, en el mismo movimiento, a pensarla como *fuerza superviviente de los símbolos*.

Desde su juventud Warburg hace suyo, pues, el posicionamiento reivindicado por Friedrich Theodor Vischer en su ensayo de 1887: se trataba –contra el kantismo de la «forma pura»– de volver a dar al concepto *romántico* de símbolo la consistencia de una herramienta analítica, de una herramienta *científica* atenta a las disciplinas psicológica y antropológica que tan profundamente se estaban renovando en ese final del siglo XIX[406].

Por el lado «romántico» está, por supuesto, Goethe. Pero también Thomas Carlyle, cuya extravagante obra publicada en 1833-1834 y titulada *Sartor Resartus* («El sastre sastreado») fascinó a Warburg durante toda su vida[407]. Se trata de un libro que se inscribe en una línea que corre desde Jonathan Swift y Laurence Sterne hasta ese contemporáneo de Warburg que fue James Joyce. Su héroe, el profesor Teufelsdröckh, acostumbra a sumirse en la lectura del *Weissnichtwo'sche Anzeiger*, es decir, «El Indicador del

403 *Ibid.*, pp. 428-429.
404 *Ibid.*, p. 446.
405 V. Basch, 1896, p. 285.
406 F. T. Vischer, 1887, p. 420. Cfr. B. Buschendorf, 1998, pp. 227-248.
407 Cfr. E. H. Gombrich, 1970, pp. 14, 75 y 149.

no-sé-dónde»[408]. Es probable que Warburg –sabio loco y gran experto en juegos de palabras que sus propios familiares llamaban «warburgismos»[409]– se reconociera en el personaje descrito por Carlyle:

> «En suma, el profesor Teufelsdröckh no es un escritor elegante. Todo lo más las nueve décimas partes de sus frases pueden tenerse en pie; las otras presentan posiciones irregulares, se mantienen en pie sólo gracias a puntales de paréntesis y guiones y aparecen siempre complicadas con alguna expresión parásita que les cuelga como un harapo *(with this or the other tagrag hanging from them)*; algunas incluso se extienden abandonadas por todos sus lados, con toda su estructura quebrada y completamente desmembradas. Y, sin embargo, hasta en sus peores momentos, conserva una singular atracción. Un diapasón salvaje domina todo su verbo [...], presentándose unas veces como un cántico espiritual y otras como una estridente risa demoníaca»[410].

En esta *dialéctica en harapos* –en la que casi se podría reconocer una descripción física de los manuscritos de Warburg– se levantaba, sin embargo, el auténtico proyecto de un pensamiento: una *dialéctica de los harapos*, precisamente. El profesor Teufelsdröckh fue, en primer lugar, el héroe de una filosofía de los accesorios en movimiento, un héroe a la búsqueda –alegórica– del «tejido» de los seres y de las cosas[411]. Que el hombre sea «animal vestido» tanto como animal parlante es lo que implicaba, a ojos de Carlyle, la inanidad de toda cosa en sí, de toda pureza ontológica: la textura de los seres no es más que deshilachamiento sin fin de un vasto tejido polimorfo. Nada de núcleo: sólo recubrimientos, repliegues sin fin (el modelo de la cebolla) opuestos unos a otros e imbricados los unos en los otros. Siempre habrá, por tanto, «una mancha negra en nuestro sol» *(a black spot in our sunshine)* ontológico, una «eterna negación» *(everlasting No)* en la «eterna afirmación» *(everlasting Yea)*, una constante protesta del caos en toda forma[412]. Al mirar el «hermoso tapiz de la vida humana» *(the fair tapestry of human life)*, el profesor Teufelsdröckh había comprendido que no se accede a lo «superlativo» *(superlative)* del pensamiento más que a través de un «descendentalismo» *(descendentalism)* melancólica e irónicamente reivindicado[413].

408 T. Carlyle, 1833-1834, p. 22 (trad., p. 42).
409 A. Warburg, «Warburgismen» (86 folios).
410 T. Carlyle, 1833-1834, p. 24 (trad., pp. 45-46).
411 *Ibid.*, p. 4 (trad., p. 16).
412 *Ibid.*, p. 145 (trad., p. 210) y *passim*.
413 *Ibid.*, p. 51 (trad., p. 81). Sobre esta premisa de «dialéctica negativa», cfr. W. Dilthey, 1890, pp. 507-527. P. A. Dale, 1981, pp. 293-312.

Warburg fue también, a su modo, un dialéctico de los harapos. No quiso captar a su «ninfa superlativa» más que a través de la humildad –casi el bajo materialismo– de los pliegues de una vestimenta de criada pintada por un fabricante de guirnaldas para un burgués del Quattrocento (*fig. 67*). Comprendió, antes que Walter Benjamin, que la historia no podía acceder a las largas duraciones de la supervivencia más que en la mirada desplazada del «trapero» que se atreve a hacer historia con los *harapos de la historia*[414]: el exvoto «putrefacto» de una iglesia de Florencia frente a la obra maestra del Museo de los Uffizi, las *ricordanze* de un banquero frente a la *Divina Comedia*, los *chap-books* americanos frente a toda la gran literatura[415], los folletos de propaganda, horóscopos, anuncios y sellos de correos frente a los grabados de Rembrandt…

Ahora bien, Carlyle había planteado de manera muy precisa los términos de esta problemática: su crítica de la historia, elaborada contemporáneamente a *Sartor Resartus*[416], tenía como colofón una filosofía de los símbolos… en cuanto que «vestimentas» alternativamente susceptibles del esplendor de los brocados y la degradación de los harapos. O en cuanto que medio obsidional, proliferante: treinta años antes que Baudelaire, Carlyle afirmaba que el hombre marcha por el mundo como en un bosque de símbolos:

> «Es mediante símbolos como el hombre es guiado o comandado, feliz o miserable. Se encuentra rodeado por todas partes de símbolos, reconocidos como tales o no (*he every where finds himself encompassed with symbols, recognised as such or not recognised*)»[417].

Lo mismo que las vestiduras son siempre más o menos inadecuadas –flotantes o excesivamente apretadas– a los cuerpos que envuelven, del mismo modo los símbolos no son más que ambigüedades lógicas, situadas en alguna parte entre una revelación y un misterio, una palabra y un silencio[418]. Y, sin embargo, afirmaba Carlyle –contra Kant y Hegel al mismo tiempo–, esta misma inadecuación es lo que hace *referir* el símbolo al ser… dicho esto, desde luego, en virtud de una preeminencia típicamente romántica de la imaginación sobre las demás facultades:

414 Cfr. G. Didi-Huberman, 2000, pp. 85-155.
415 Cfr. A. Warburg, 1897, pp. 569-577.
416 T. Carlyle, 1829, pp. 56-82. *Id.*, 1830, pp. 83-95. *Id.*, 1833, pp. 167-176.
417 *Id.*, 1833-1834, p. 166 (trad., p. 240).
418 *Ibid.*, p. 166 (trad., p. 240).

«[...] no es nuestro poder lógico, mensurativo, lo que nos rige, sino nuestro poder imaginativo (*imaginative... faculty*); es, podría decirse, sacerdote y profeta para guiarnos al cielo, brujo y nigromante para guiarnos al infierno. [...] Sin duda, el Entendimiento (*Understanding*) es nuestra ventana, y nunca haremos que esté lo suficientemente clara; pero la Imaginación (*Fantasy*) es nuestro ojo, con su retina colorante, sana o enferma. [...] [En consecuencia,] es en y por los símbolos como el hombre, consciente o inconscientemente, vive, trabaja, participa en el ser: así, las épocas que saben reconocer el valor de los símbolos y los estiman como las cosas más elevadas de todas son consideradas como las más nobles. Porque ¿acaso no es todo símbolo para el que ve? (*to him has eyes for it*)»[419].

El hombre es un ser abocado a los *símbolos* porque la *imagen* en él rige –y no cesa de desplazar, de hacer moverse– la exuberancia de los *signos*. El esquema teórico no estará completo más que cuando Carlyle haya reconocido que toda nuestra relación con el *tiempo* pasa por semejante economía del símbolo: termina, por tanto, por denominar a éste –lengua alemana obliga, en esta parodia de la seriedad filosófica por excelencia– «Imagen-tiempo» (*Zeitbild*) o, en inglés, «Figura-tiempo» (*Time-Figure*)[420]. Desde ese momento será reconocida la historicidad de los símbolos: su capacidad para transformarse, pero también para envejecer, consumirse, como cuando un rico tejido termina por convertirse, en el polvo del olvido, en miserable andrajo:

«Pero hay que decir que, lo mismo que el Tiempo añade mucha santidad a los símbolos, también termina, en su andadura, por gastarlos e incluso por quitarles su carácter sagrado; los símbolos, como todos los vestidos terrestres, envejecen. La epopeya de Homero no ha dejado de ser verdadera; sin embargo, no es ya *nuestra* epopeya; brilla en la lejanía, cada vez más luminosa, sin duda, pero también cada vez más pequeña, como una estrella que se aleja. Precisa del telescopio de la ciencia, hay que reinterpretarla (*it needs to be reinterpreted*) y acercarla artificialmente a nosotros antes de que podamos siquiera llegar a saber que fue un sol. [...] ¡Ay! ¿Acaso a donde quiera que uno vaya no hay, en esta feria de los harapos que es el Mundo (*this ragfair of World*), para engañaros, deteneros o estorbaros, un montón de andrajos, de jirones de

419 *Ibid.*, p. 168 (trad., p. 242).
420 *Ibid.*, p. 169 (trad., p. 243).

símbolos gastados y más gastados y que, si no se barren, amenazan con acumularse hasta la sofocación?»[421].

Se podría entrever en este texto una doble llamada a la *reinterpretación de los símbolos antiguos*, envejecidos o supervivientes. Por un lado, el artista moderno debe «darles un barrido» o, más bien, como escribe literalmente Carlyle, «sacudirles el polvo» (*shake aside*). Y es así como el arte se vuelve capaz de reinterpretar los símbolos del mito o de la religión: señalemos, en este punto, que Joyce tomará a Carlyle al pie de la letra al reinterpretar, como es bien sabido, toda la epopeya de Ulises. Por otro lado, es el «telescopio de la ciencia» el que es convocado por Carlyle para que sean reconocidas, en el polvo del presente, las supervivencias de los esplendores antiguos: y ahí estaba Warburg, el sabio «vidente», para tomar este programa al pie de la letra.

Era preciso, por así decirlo, dar una consistencia «científica», y hasta «positiva», a las nociones de *imagen* y de *símbolo* reivindicadas por el Romanticismo en contra de la *lógica* y el *esquema* kantianos. No bastaba con que Baudelaire hubiera trazado –y de qué modo tan genial– el programa de semejante conocimiento por la imagen: «La Imaginación –escribía en 1857– no es la fantasía; tampoco la sensibilidad, aunque sea difícil de concebir un hombre imaginativo que no sea sensible. La Imaginación es una facultad cuasi divina que percibe desde el principio, al margen de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías. Los honores y las funciones que confiere a esta facultad le dan un valor tal [...] que un sabio sin imaginación no es más que un falso sabio, o como mínimo un sabio incompleto»[422].

Sabio lleno de imaginación –y deseoso, además, de fundar un conocimiento histórico de la imaginación–, Warburg hacía leña de todos los árboles para lograr alcanzar «las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías» inherentes a la supervivencia, a la larga duración de las imágenes y de los símbolos. Gombrich ha revelado (pero sobreestimándolo, y sabemos bien por qué: para que el psicoanálisis sea, una vez más, mantenido a distancia del pensamiento warburgiano) el papel incitador jugado por un oscuro positivista italiano llamado Tito Vignoli: su libro *Mito e scienza* contiene, en efecto, algunos elementos suscepti-

421 *Ibid.*, pp. 170-171 (trad., pp. 244-246).
422 C. Baudelaire, 1857, p. 329.

bles de apuntalar el vínculo, ya establecido por Vischer padre e hijo, entre fuerzas empáticas y fuerzas simbólicas[423].

Ya en 1881 Hermann Usener se había hecho eco de esta obra destacando de ella la posición crucial del mito como «forma originaria de pensamiento», pero rechazando la noción, demasiado vaga a sus ojos, del mito como «personificación»[424]. Lo que Warburg pudo retener de esta tentativa era, en primer lugar, esa especie de darwinismo psicologizado mediante el cual Vignoli trataba de modernizar el surgimiento de los símbolos. En una obra precedente Vignoli había formulado una «génesis de la facultad psíquica en relación con la economía general del reino orgánico»[425]. Como muchos otros sabios de esta época, explicaba la formación de las imágenes psíquicas sobre la base de las sensaciones, las asociaciones, las sinestesias y una «objetivación de sí» a la que en Alemania se llamaba ya *Einfühlung*[426].

Ahora bien, Vignoli tenía una concepción de la empatía –y de lo que él llamaba la «fuerza psíquica» en general– susceptible de interesar a Warburg al menos en dos aspectos. En primer lugar, no dudaba en llevar la *inmanencia de los símbolos* hasta reconocer en ella una condición orgánica, incluso animal, de las sociedades humanas[427]. Sus referencias al *animismo* de Tylor llegan casi a desembocar en una teoría de la *animalidad* psíquica en la cual el *a priori* kantiano resulta violentamente despedazado por un punto de vista que se reivindica como «psico-orgánico»[428]. Más tarde opondría una «estética evolucionista» –en la que abundan los análisis de morfología animal– a toda la «estética trascendental» del idealismo filosófico[429].

Vignoli pretendía así llevar hasta su extremo biológico el principio darwiniano de la impronta. Pero desarrolló también el principio de la antítesis, y esta segunda vertiente encontraría en Warburg un eco mucho mayor. Porque, a la inmanencia de los símbolos, Vignoli superponía su capacidad de inversión: la fuerza empática, según él, no era simplemente una «proyección de sí» en el objeto, sino *la inversión de un miedo fundamental* ante el objeto, la transformación en *atracción* de un movimiento previo de *huida*. Esa es una de las razones por las cuales, según Vignoli, la misma fuerza coman-

423 T. Vignoli, 1879. Cfr. E. H. Gombrich, 1970, pp. 68-71 (criticado por A. Dal Lago, 1984, pp. 80-81).
424 Cfr. M. M. Sassi, 1982, pp. 83-85.
425 T. Vignoli, 1877, pp. 42-68.
426 *Id.*, 1879, pp. 63, 71-72, 76-77. *Id.*, 1895, pp. 165-206.
427 *Id.*, 1879, pp. 18 (donde cita a A. Espinas, 1877) y 22.
428 *Ibid.*, pp. 7 y 11-14.
429 *Id.*, 1898, pp. 19-44.

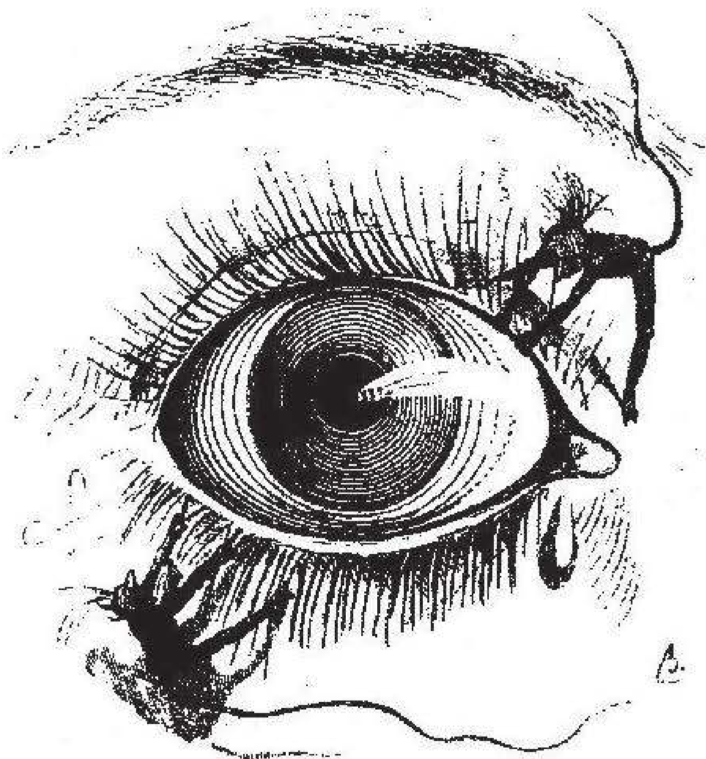


84. Bertall, *La Última disputa*. Grabado tomado de H. de Balzac, *Petites Misères de la vie conjugale*, París, 1846, p. 335.

daba los *símbolos* de la cultura (mitos, religiones, arte) y los *síntomas* de la enfermedad psíquica[430]. En 1923 Warburg confiaba –o «confesaba»– a sus borradores de trabajo el papel decisivo, autobiográfica y filosóficamente primitivo a sus ojos, del espanto en la imbricación de la imagen y del síntoma:

> «(Quisiera señalar aquí que ningún libro ha tenido una influencia tan novelesca y subversiva en mi juventud como las *Petites misères de la vie conjugale* de Balzac, con las ilustraciones francesas de [Bertall]. En estas ilustraciones se encontraban satanismos [borrado], *extravagancias* por ejemplo en [ilegible] imágenes que vi antes de caer enfermo de tifus en 1870 y que jugaron un papel curiosamente demoniaco en mis delirios febriles).
>
> En el pensamiento mítico (cf. Tito Vignoli, *Mito y ciencia*), una excitación hace aparecer, como medida defensiva, su causa (siempre imaginaria) bajo una forma biomorfa agrandada al máximo, es decir, que, por ejemplo, cuando

430 T. Vignoli, 1879, pp. 210-286.



85. Bertall, *Las Revelaciones brutales*. Grabado tomado de H. de Balzac, *Petites Misères de la vie conjugale*, París, 1846, p. 273.

una puerta chirría creemos —o, más bien, queremos inconscientemente— oír gruñir a un lobo»[431].

Las imágenes transforman, pues, el espanto en atracción. Pero, puesto que tienen memoria, puesto que «sufren reminiscencias», dejan que *el espanto sobreviva en la atracción*. Toda su fuerza —«vitalidad» del *Nachleben*— viene de ahí. Toda su fuerza consiste en producir esa supervivencia como empatía, ese *Nachleben* como *Einfühlung*: es entonces cuando el «rumor de las épocas», que tan lejano y pasado nos resulta, surge de nuestro propio interior como sensación corporal y psíquica nueva, tan próxima como presente. Warburg describe aquí brevemente la heurística de este proceso; ésta se verifica incluso sobre la reminiscencia autobiográfica de los fantasmas —«extravagancias» y «satanismos»— en la que, de niño, le sumergían las ilustraciones de las *Pequeñas miserias de la vida conyugal*[432] (*figs*. 84-85).

431 A. Warburg, 1923b, pp. 261-262.
432 H. de Balzac, 1846 (Warburg disponía de la edición alemana de 1848).

A partir de estas imágenes, virulentas y casi surrealistas –en ellas abundan sobre todo las figuras de jeroglíficos–, Warburg desarrollará todo el abanico de un proceso empático. En primer lugar, se ve cómo en ellas se proyecta la «forma biomorfa agrandada al máximo» del eterno conflicto que suscita la máquina conyugal: aquí y allá, en efecto, Bertall pone en escena a la misma pareja que se mira, baila, se abraza, duerme en el mismo lecho, pero a la que el destino, alegóricamente, mantiene en una especie de «columpio eterno» (*cf. fig. 25*). Ahora bien, de golpe la imagen de la pareja se convierte en la de dos marionetas que se baten –y se debaten histericamente– entre las manos de una gigantesca figura mefistofélica[433] (*fig. 84*). Eso es lo que Vignoli llamaba una «personificación» y cuyo «papel curiosamente demoníaco en [sus] delirios febriles» reconocerá Warburg.

Pero existe también el proceso inverso, y compone un sistema con el precedente: el capítulo de las *Pequeñas miserias* titulado «Las Revelaciones brutales» se abría con la imagen de un ojo que es abierto por dos minúsculas criaturas demoníacas[434] (*fig. 85*). Aquí, por tanto, el espanto se repliega –en lugar de «agrandarse»– en el biomorfismo de un órgano mirado tan de cerca que parece desmesurado. No es ya un gran mal símbolo religioso el que juega con marionetas humanas, es un mal pequeño síntoma corporal el que nos hace ver y llorar al mismo tiempo. La heurística del símbolo juega, pues, en todas las escalas de la empatía, lo mismo que la heurística de la empatía juega en todos los registros del símbolo.

Más allá de las polaridades sufridas, se abre una tercera vía, la única posible para escapar tanto a la alienación del símbolo religioso como a la del síntoma histérico. Se trata del pensamiento. Se trata de lograr utilizar el no-saber que portan en sí los símbolos y el espanto que los suscita y los resucita. Se trata de forjar –como contrapunto de las *Luces*, de los necesarios «progresos de la razón»– una teoría de lo *demoníaco*, una noción cara a Warburg hasta el final de su vida, tanto más cuanto que, paralelamente, Binswanger estaba haciendo de la misma un uso metapsicológicamente renovado[435].

Más abajo del positivismo de Vignoli, más arriba de la postura psicoanalítica, Warburg encontró otra herramienta conceptual susceptible de ayudarle en esta difícil clarificación de las relaciones entre símbolo y empatía:

433 *Ibid.*, p. 335.
434 *Ibid.*, p. 273.
435 Cfr. L. Binswanger, 1933b, pp. 303-305.

se trata de la *ley de participación*, formulada por Lucien Lévy-Bruhl para dar cuenta de las prácticas sobre las que Warburg, en otro contexto, se interrogaba igualmente: la efigie, el culto a los muertos y la creencia en su «supervivencia», las genealogías míticas, las actitudes ante la enfermedad, la adivinación, la manipulación simbólica de los números, la interpretación mágica de los órganos del cuerpo humano[436]...

Se trataba, para Lévy-Bruhl, de describir con tanta precisión como fuese posible los modelos de causalidad activos en el pensamiento mágico y mítico –aquello que, recordémoslo, Warburg denominaba *Urkausalitätform*[437]– y de analizar sus consecuencias sobre el estatus de las «representaciones colectivas»[438]. Reinterpretando la noción de animismo de Tylor, Lévy-Bruhl trataba de explicar la manera desconcertante con que, en ese pensamiento que todavía se denominaba «primitivo», cada cosa es capaz de ser *otra* distinta de sí misma, estar *en otra parte* diferente a donde se encuentra, ser *más antigua* que el tiempo en que se presenta:

> «Bajo formas y grados diversos, todos [estos fenómenos] implican una 'participación' entre los seres o los objetos ligados en una representación colectiva. Es por eso por lo que, a falta de mejor término, llamaré *ley de participación* al principio propio de la mentalidad 'primitiva' que rige las relaciones y las pre-relaciones de estas representaciones. [...] Yo diría que, en las representaciones colectivas de la mentalidad primitiva, los objetos, los seres o los fenómenos pueden ser, de un modo incomprensible para nosotros, a la vez ellos mismos y otra cosa distinta. De un modo no menos incomprensible, emiten y reciben fuerzas, virtudes, cualidades o acciones místicas que se hacen sentir fuera de ellos sin que cesen de estar donde están»[439].

El núcleo de este argumento es la idea de que donde el mundo objetivo presenta *diferencias* el mundo mágico produce *relaciones* entre estas diferencias. Desde el momento en que la naturaleza exhibe heterogeneidades, la cultura construye el sistema de su montaje. Lo que Lévy-Bruhl había llamado al principio una «indiferencia de la mentalidad primitiva a las causas segundas»[440], lo designa después bajo la terminología, más interesante y más morfológica, de la *fluidez* y de la *transformación*:

436 Cfr. L. Lévy Bryhl, 1910, pp. 204-422. *Id.*, 1927, pp. 291-327 («La supervivencia de los muertos»). *Id.*, 1938.
437 A. Warburg, 1927a, p. 14 (nota fechada el 31 de mayo de 1927).
438 L. Lévy-Bruhl, 1910, pp. 1-4.
439 *Ibid.*, pp. 76-77.
440 *Id.*, 1922, pp. 17-46.

«El mundo mítico ignora incluso esta fijeza relativa [de los fenómenos regulares]. Su fluidez consiste precisamente en que las formas específicas de las plantas y de los animales son tan poco estables como las leyes de los fenómenos. En cualquier momento puede suceder cualquier cosa. Del mismo modo, todo ser vivo puede, en cualquier momento, revestir una forma nueva. [...] La inestabilidad fluida propia del mundo mítico [afecta también a la temporalidad:] el pasado tan remoto de que hablan los mitos es, sin embargo, a un tiempo pasado y presente. [...] Por más que una escena mítica se sitúe en el tiempo de la creación, sus actores están aún vivos y su influencia es todavía dominante»[441].

Es fácil comprender que la *supervivencia*, la tenacidad de las formas en el tiempo, vaya acompañada de una esencial *plasticidad* de la materia simbólica gracias a la cual se pueden establecer relaciones y montajes rizomáticos entre presente, tiempo histórico («hace tiempo») y tiempo mítico («hace mucho tiempo»)[442]. Cuando en 1896 Warburg abrió un gran cuaderno de doscientas páginas –del que al final sólo serán escritas veinticuatro– con vistas a clarificar su propia «teoría del simbolismo», se mostró ante todo sensible a este aspecto *dialéctico* del problema *(dialektische Vorfrage)*[443].

Warburg comprendía que interrogar a los símbolos equivale a hallarse siempre en la brecha de dos movimientos contradictorios: «estático» como una tenacidad y «dinámico» como una plasticidad, «absorbente» *(absorbierend)* como una experiencia empática y «diferenciado» *(differenziert)* como un saber lógico, «asimilante» *(angleichend)* como una imagen de sueño y «comparante» *(vergleichend)* como un signo de distinción[444].

Toda la teoría warburgiana de las «polaridades dinámicas» viene de esta reflexión fundamental sobre el estatus «oscilatorio», pulsante, de los símbolos. En la época de sus estudios sobre Botticelli, hacia 1893, este estatus era expresado en términos de estatismo apolíneo y movimientos dionisíacos. En la época de los estudios sobre el retrato florentino, en torno a 1902, Warburg hacía oscilar el presente cristiano (solemne, realista, septentrional) y las supervivencias paganas (patéticas, clásicas, meridionales). La misma dialéctica está presente en todas sus investigaciones sobre la

441 *Id.*, 1935, pp. 37-39.
442 *Ibid.*, pp. 1 12, 34 44, 200-224, etc. Diez años después de la muerte de Warburg, Lévy-Bruhl intentó reelaborar la noción de participación: no es casual que fuese en el campo estético donde terminó por reconocer la mayor «coherencia de lo primitivo». Cfr. *id.*, 1938-1939.
443 A. Warburg, 1896-1901, p. 5.
444 *Ibid.*, pp. 5, 30-31 y 33 (notas fechadas en diciembre de 1899 y mayo de 1900).

astrología: dioses del Olimpo clásico con demonios orientales (hacia 1912), conquista racional de los *astra* con supervivencia demoníaca de los *monstra* (hacia 1920)[445].

¿Son los símbolos pruebas de una conquista de la cultura sobre la naturaleza, de la razón sobre la pulsión? Sin ninguna duda. Pero la supervivencia trabaja en ellos. Porque se acuerdan, bien a su pesar, de aquello que conjuran, porque «sufren de reminiscencias», Warburg no podrá considerarlo sino en términos dialécticos y sintomáticos: lo que ponen en acción deberá ser llamado una «doble fuerza extrañamente contradictoria» (*unheimlich entgegengesetze Doppelmacht*) de la imagen (*Bild*) y del signo (*Zeichen*)»[446]. El *símbolo*, en suma, no revela su propia fuerza y su genealogía —su complejidad temporal, su espesor de supervivencias, su anclaje corporal— más que retornando, en la historia, como *síntoma*.

Antes incluso de haber aspirado a caracterizar toda la cultura según el paradigma psicopatológico de la esquizofrenia, de la psicosis maníaco-depresiva y hasta de la melancolía[447], Warburg, en la época de Kreuzlingen, imaginaba ya toda la condición humana como una especie de danza: una *danza con el monstruo* en la que el hombre, alternativamente, «toma» al animal a manos llenas (un modo de hacer cuerpo con él, empáticamente, patológicamente) y lo «comprende» (un modo de mantenerlo a distancia, de representarlo conceptualmente). Esta danza es vital, interna a toda la cultura. Se asemeja incluso a su latido de corazón:

> «El hombre [...] está entre sístole y diástole. Aprehensión y comprehensión (*Greifen und Begreifen*). Describe, en cierto modo, un arco de círculo que se eleva sobre el suelo y vuelve a descender. Y, cuando se alza verticalmente, una ventaja que tiene sobre los animales, en la cúspide de esta curva, entonces ve claramente los estados transitorios entre la pérdida instintiva de sí y la afirmación consciente de sí»[448].

Entre «aprehensión» corporal y «comprehensión» a distancia: he ahí cómo trabaja y «oscila» el símbolo. He ahí cómo chocan —se tocan y se oponen— lo empático y lo semiótico en toda *Formsymbolik*. Warburg concluía

445 Cfr. M. Bertozzi, 1985. K. Lippincott, 1991, pp. 213-232. *Id.*, 2001, pp. 151-182. C. Fratucello y C. Knorr (dir.), 1998. M. Ghelardi, 1999, pp. 7-23.
446 A. Warburg, 1920, p. 202 (trad., p. 250).
447 *Id.*, Tagebuch, 3 de abril de 1929 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 303). *Id.*, 1928-1929, p. 12. Sobre la «psico-historia» warburgiana como disciplina «saturniana», cfr. B. Roeck, 1996, pp. 231-254.
448 A. Warburg, 1923b, p. 273.

este razonamiento afirmando que el «proceso artístico» mismo se sitúa «entre la mímica y el saber» (*zwischen Mimik und Wissenschaft*), es decir, entre el *pathos* experimentado y el *logos* elaborado. Algunas páginas más adelante se quejaba también de no tener los libros de Freud a mano[449]... Si recuerdo este detalle no es más que para situar el contexto psicoanalítico en el que estas hipótesis generales sobre el símbolo habían terminado por expresarse. En 1923, la oscilación del *Greifen* y el *Begreifen* era, en efecto, comprendida por Warburg en relación directa con el modelo psicoanalítico del «traumatismo del nacimiento»:

> «La categoría primitiva de la forma de pensamiento causal (*die Ur-Kategorie kausaler Denkform*) es el parto. Este parto nos muestra que el enigma del encadenamiento (*Zusammenhang*), constatable materialmente, está ligado a la catástrofe inconcebible (*unbegreifliche Katastrophe*) que es la separación (*Loslösung*) de una de las dos criaturas con respecto a la otra. El espacio de pensamiento abstracto entre el sujeto y el objeto se fundamenta sobre la experiencia vivida del corte del cordón umbilical»[450].

Es difícil ir más lejos en el cuestionamiento de las abstracciones kantianas que rigen las relaciones entre sujeto y objeto. La antropología de la supervivencia y la metapsicología de la memoria inconsciente habían sido los útiles de este cuestionamiento. Y, más allá, permitían fundamentar toda esta comprensión *sintomática* —patética, empática y psicopatológica— de los *símbolos*. No hay que sorprenderse, pues, de que Warburg, en 1923, deseara tanto releer *Totem y Tabú*: sus propios análisis de la magia y de lo «demoníaco» coincidían en muchos puntos con la «omnipotencia de los pensamientos» teorizada por Freud a partir de la estructura obsesiva[451]. ¿Cómo olvidar, por ejemplo, que, para Freud, la situación paradigmática de la creación de los símbolos era la —complementaria del parto— del «superviviente con respecto a la muerte» (*die Situation des überlebenden gegen den Toten*)? ¿No debe acaso el superviviente, frente al cadáver de su semejante, transformar la «catástrofe inconcebible de la separación» en un *vínculo* de pensamiento, y la empatía de la situación en una *distancia*, una «representación primitiva del alma» de la que podrán derivar todas las polaridades simbólicas[452]?

Por otra parte, el elevado carácter técnico —o simbolicidad— de los estudios warburgianos sobre la astrología, contemporáneos tanto de su hundi-

449 *Ibid.*, p. 266: «Freud, *Totem y Tabú*, me falta».
450 *Ibid.*, p. 259. Acababa justamente de aparecer la obra de O. Rank, 1923.
451 S. Freud, 1913b, pp. 204-211 y *passim*.
452 *Ibid.*, p. 215.

miento psicótico como de la experiencia psicoanalítica llevada a cabo con Binswanger, no debe hacer olvidar que cuanto más alto subimos al cielo de los astros más bajo nos encontramos en la materia de los «monstruos»: es decir, en la imaginación de nuestros propios seísmos viscerales. No se trata sólo de que las constelaciones zodiacales estén calcadas sobre campos orgánicos (*fig. 83*), sino de que también la profecía aparece como un *deseo* en estado de supervivencia, un deseo que no dice su nombre. Freud había estudiado este proceso ya en 1901, afirmando que las supersticiones dan «indicio de un conocimiento inconsciente desplazado hacia el exterior»[453]. He ahí cómo nuestros *monstra* más íntimos continúan recorriendo su camino y dibujan tan bellas constelaciones en el éter de los *astra* celestes.

Una cosa sigue siendo cierta: la comprensión warburgiana de los símbolos nunca habría podido desarrollarse sin una energética de la incorporación psíquica y de su «traducción a lenguaje motor». Ya fuese esta energética comprendida, con Nietzsche, como *pathos* dionisíaco, o con Freud y Binswanger como síntoma de una *psicopatología*, en todos los casos se quebraba la unidad sintética a través de la cual se concibe, generalmente, la noción de símbolo. ¿Qué consecuencias implica esta quiebra para el estatus mismo de toda historia cultural y, *a fortiori*, de toda historia del arte?

453 *Id.*, 1901, pp. 408 y 416-421.

FORMAS SINTOMÁTICAS Y FORMAS SIMBÓLICAS: ¿WARBURG CON CASSIRER?

La cuestión que se plantea no es otra que la del *devenir de los conceptos* manipulados por Warburg con vistas a una ciencia histórica, aún «sin nombre», de las imágenes. ¿En qué había de desembocar esta manipulación? ¿Cómo había que entender, en el horizonte de todos estos préstamos teóricos –y, por tanto, más allá de los vocabularios específicos de Thomas Carlyle, de Tito Vignoli o de Lucien Lévy-Bruhl–, «la «supervivencia» de los símbolos en las formas visuales del arte? Y, sobre todo, ¿cuál debía ser el destino contemporáneo de esa famosa *Formsymbolik* vischeriana que pertenece todavía a la *episteme* del siglo XIX?

El momento crucial de este devenir se sitúa, una vez más, en 1923: en algunos meses, los hilos que debían anudarse se anudan y los cortes que tenían que realizarse se realizan. Es la época en que Warburg, todavía en Kreuzlingen pero ya con el proyecto intelectual de retomar su pensamiento sobre la «supervivencia del hombre primitivo [en] la psicología [y] la práctica artística», experimenta la terrible soledad del exiliado, del investigador sin vinculaciones. «¡Socorro!», escribe en el encabezamiento de su borrador[454]. Y ello quiere decir, entre otras cosas: ¿cómo emprender un trabajo semejante cuando los hilos de mi propio pensamiento están aún tan deshilachados o, por el contrario, tan intrincados entre sí? ¿Cómo pensar cuando me falta el sistema de todas mis referencias (y no sólo el *Totem y Tabú* de Freud)? ¿Cómo, además, trabajar sin ese instrumento de trabajo por excelencia que es la biblioteca?

454 A. Warburg. 1923b, p. 249.

En contraste con esa soledad del paciente de Kreuzlingen, la biblioteca de Hamburgo había pasado, si se me permite la expresión, una página decisiva de su historia: Fritz Saxl había transformado la herramienta privada de su fundador ausente en una institución pública ligada a la nueva universidad[455]. Es a esta ocasión a la que se remonta, en 1921, la famosa visita de un deslumbrado Ernst Cassirer por entre las estanterías de su maestro[456]. Recordemos que, más tarde, Cassirer evocaría su encuentro con Warburg –en Kreuzlingen, en 1924– como un *encuentro que ya había tenido lugar*: un encuentro intelectual, una confrontación de problemas con problemas[457].

El encuentro data de 1923: ese año, en su sanatorio, Warburg –desde el interior mismo de su locura– logra reabrir su propio pensamiento de las fuerzas simbólicas mediante el recurso a las nociones de incorporación, inconsciente y síntoma. Durante ese tiempo, en Hamburgo, Cassirer –en la cumbre de su dominio conceptual– da inicio a la serie de los *Vorträge der Bibliothek Warburg* con un artículo magistral que fundamenta el concepto, en adelante famoso, de las *formas simbólicas*[458].

Podemos entender una coincidencia semejante –pero también la diferencia de estatus entre las tentativas respectivas de Warburg y de Cassirer– de dos maneras enteramente diferentes. La primera consiste en trazar un «círculo» en el que este encuentro hallaría su razón e incluso su causa final. Es cierto que el descubrimiento del fondo documental reunido por Warburg orientó e influyó de manera perdurable el estilo de las investigaciones filosóficas de Ernst Cassirer, en tanto que los objetivos perseguidos por éstas pudieron contribuir al movimiento general de refundación que animaba por entonces a los historiadores del arte alemanes[459]. En este contexto, la biblioteca de Hamburgo se presenta muy pronto como una «comunidad de trabajo» (*Arbeitgemeinschaft*), ardientemente deseada por su fundador y en la que podían reunirse historiadores del arte con filósofos, arqueólogos con filólogos, historiadores de las ciencias con folkloristas[460].

455 F. Saxl, 1923, pp. 1-10. La idea de transformar la biblioteca privada en instituto se remonta a 1914.
456 E. Cassirer, 1929a, p. 54.
457 *Ibid.*, pp. 54-55.
458 *Id.*, 1923a, pp. 11-39 (trad., pp. 7-37).
459 Cfr. S. Ferretti, 1984. M. Ferrari, 1986, pp. 91-130. *Id.*, 1988, pp. 114-133. J. M. Krois, 1995, p. 11. H. Paetzold, 1995, pp. 68-85.
460 Cfr. M. Jesinghausen-Lauster, 1985. C. Naber, 1991, pp. 393-406.

Es así como Warburg y Cassirer pudieron tener discípulos comunes, y no menores: como Erwin Panofsky o Walter Solmitz[461].

Los signos de esta «comunidad de trabajo» se encuentran no sólo en el hecho de que Cassirer abría, con su artículo sobre «El concepto de forma simbólica», la serie de los *Vorträge*, sino que también inauguró la prestigiosa colección de los *Studien der Bibliothek Warburg* con un ensayo sobre *La forma del concepto en el pensamiento mítico*[462]. En 1927, *Individuo y cosmos* –otro volumen de la misma serie– incluía tres páginas de dedicatoria a Warburg «por su 60 aniversario»[463]. Mientras tanto, toda la empresa de *La filosofía de las formas simbólicas*, aunque publicada en Berlín, se había beneficiado de un apoyo logístico constante por parte del Instituto Warburg.

A partir de ahí, nada resulta más tentador que remachar la idea de esta «comunidad de trabajo» con la de una identidad de pensamiento, o, al menos, un *círculo teórico coherente* del que habría emergido ese principio metodológico revolucionario –pronto dominante en toda la historia del arte– que tiene por nombre *iconología*. Se pretenderá, así, en primer lugar, reunir el interés común que Warburg y Cassirer mostraban por la noción de símbolo en la idea de que, «a pesar de sus diferencias de temperamento, ambos sostenían concepciones notablemente semejantes sobre la naturaleza y el desarrollo de la cultura humana»[464]. Y enseguida se hará necesario inventar un Cassirer «warburgiano» y un Warburg «cassireriano», no reconociendo las diferencias más que para distribuir los papeles en ese círculo ideal del «programa iconológico»: la «conjunción de la *pasión* genial de un hombre, Aby Warburg, y el *poder* intelectual de quienes» –se trata, ante todo, de Cassirer y de Panofsky– «iban a decir *en claro* aquello de lo que Warburg, durante tantos años, había tenido una intuición fatalmente *oscura*»[465].

Esta distribución de papeles –«pasión» que se sufre, por un lado, «poder» que actúa, por otro– se corresponde con un planteamiento teleológico tan espontáneo como difundido: se supone que, tras los extravíos excesivamente románticos o, por el contrario, excesivamente positivis-

461 Cfr. J. Grolle, 1994.
462 E. Cassirer, 1922, pp. 39-139.
463 *Id.*, 1927, pp. V-VIII (dedicatoria que, por desgracia, se omite en la traducción francesa).
464 J. M. Krois, 1995, p. 12.
465 D. Cohn, 1999, p. 5 (el subrayado es mío). La continuidad del «programa iconológico» desde Warburg a Panofsky, *vía* la clarificación filosófica de las «formas simbólicas» por Cassirer, constituye el *main stream* de la historiografía sobre este tema. Ha sido defendida, entre otros, por C. Ginzburg, 1966, pp. 39-96. R. Klein, 1970, p. 224-225. G. C. Argan, 1975, pp. 297-305. C. Eisler, 1985, pp. 85-88. P. Schmidt, 1993. L. Secchi, 1996, pp. 207-245.

tas de Warburg[466], Cassirer podrá fundar *filosóficamente* el concepto de símbolo, sobre el cual Panofsky podrá, a continuación, construir *científicamente* la disciplina iconológica en cuanto que tal. Es como si asitiésemos, de Warburg a Panofsky, *vía* Cassirer, al «desarrollo» estándar de un saber al que su inventor hubiera sido incapaz de dar reglas estrictas.

Las dos direcciones que toma posteriormente la iconología confirmarían, e incluso ampliarían, esta distribución –jerárquica y teleológica– de los papeles: el desarrollo *historicista* de la iconología descalifica a Warburg a causa de su noción, anacrónica, de *Nachleben*, mientras que el desarrollo *semiótico* de la iconología descalifica a Warburg a causa de su noción de *Pathosformel* (es decir, a causa de su fenomenología de la incorporación o de la imaginación patéticas)[467].

Podemos darnos cuenta, igualmente, de que semejante «distribución de papeles» recubre exactamente esa extraña *división genealógica* cuyos estigmas parece llevar todavía hoy la iconología. En efecto, esta disciplina habrá tenido nada menos que dos padres fundadores. Warburg sería el *fundador fantasma*: nadie le discute el haber dado, en el Congreso de Roma de 1912, al «análisis iconológico» *(ikonologische Analyse)* su verdadero sentido moderno[468]. Así lo reconocía el historiador holandés del arte Godefridus Hoogewerff en 1931[469]. Más tarde, William Heckscher quiso devolver al descubrimiento warburgiano todo su alcance epistemológico situándolo en un contexto en el que se encontraban la relatividad de Einstein, el psicoanálisis freudiano y la invención del cine[470].

A este fundador errático y fantasmal (y loco, por añadidura), a ese padre incapaz de bautizar de una vez por todas a su propia «ciencia sin nombre», iba a oponerse –para imponerse– la figura de Erwin Panofsky, ese padre fundador que representa, para todo iconólogo, la verdadera *figura del comendador*. Es su obra monumental la que han tenido que tomar como referencia la mayor parte de las discusiones sobre el estatus metodológico de la interpretación de las obras de arte. Sin embargo, antes incluso de reflexionar sobre los malentendidos propios de semejante *devenir panofskiano* de la

466 Cfr. E. H. Gombirch, 1999, pp. 268-282.

467 Cfr. H. Damisch, 1992, p. 168, donde Warburg es a la vez admitido como precursor de una «estética estructural» y descalificado por su «punto de vista estrictamente evolucionista y psicologizante».

468 A. Warburg, 1912, p. 185 (trad., p. 215).

469 G. J. Hoogewerff, 1931, pp. 53-82.

470 W. S. Heckscher, 1967, pp. 253-280. Cfr. S. Trottein, 1983, pp. 34-47.

iconología según Warburg, es importante tener en cuenta el momento decisivo en que este devenir comienza a tomar forma.

Ese momento marca, en 1923, la famosa conceptualización, por parte de Cassirer, de las «formas simbólicas». A partir de ahí se construye todo el ciclo que verá cómo en 1927 Panofsky recurre explícitamente al concepto de Cassirer antes de construir, por su propia cuenta, el edificio teórico y práctico de la iconología[471]. Pero este ciclo (o este círculo) estaba roto de antemano: roto en el punto mismo en el que Warburg lo rompe con su pensamiento «sin nombre». No sólo la construcción de Cassirer –su idea general de una fundación de las «ciencias del espíritu»– nada debía a la influencia de Warburg[472], sino que también este último mantenía una cierta reserva con respecto al magistral acto filosófico de Cassirer: ninguna respuesta directa, ningún comentario, ninguna inflexión nueva en su vocabulario (sobre todo el de las *Allgemeine Ideen* o los *Grundbegriffe*, redactados entre 1927 y 1929).

En 1923, un foso ontológico separaba ya a Warburg de Cassirer. En los años sucesivos, Warburg se mostraría tan febril en sus proyectos intelectuales como discreto –y fantasmal– en sus publicaciones, sin entregar, sobre todo, ni una línea a los famosos *Vorträge* de su propio instituto. Quizá ya había comprendido que el círculo formado en torno a su nombre no quería ya incluir, en realidad, los territorios en movimiento de su pensamiento. Estaba imponiéndose una concepción del símbolo que en absoluto daba la forma clarificada de los problemas en los que él se había hundido hasta la sinrazón: una concepción que no daba, en realidad, más que la forma de evitarlos. Forma kantiana, o neo-kantiana: forma concebida para sustituir la *fuerza* por la *función* y el *síntoma* por la *síntesis*.

En las primeras líneas de su artículo, Cassirer, como en respuesta a la introducción de Saxl[473], rinde tributo a la biblioteca –si no al pensamiento– de Warburg. Aunque su proyecto «tiene que ver con la sistemática de la filosofía» (*systematisch-philosophische Art*) y, por ello, parece exceder el campo histórico de las «ciencias de la cultura», Cassirer recuerda su primera visita a la biblioteca Warburg dando la imagen muy viva de un «surgi-

471 Cfr. E. Panofsky, 1927, pp. 37-182. *Id.*, 1952, pp. 235-255. *Id.*, pp. 13-45. C. Cieri Via, 1994, pp. 25-134.

472 Cfr. F. Capeillères, 1995, pp. 210-212 y 252. Es significativa, a este respecto, la ausencia del nombre de Warburg en los agradecimientos intelectuales de E. Cassirer, 1923b, pp. 7-11.

473 F. Saxl, 1923, pp. 1-10.

miento» o de una repentina «animación» de sus propias cuestiones filosóficas sobre la ordenación de los libros: [...] y he aquí que parecían surgir ante mí por así decirlo en carne y hueso» *(gleichsam verkörpert)*[474].

Los problemas warburgianos darían, pues, la «encarnación» histórica y figurativa de las cuestiones filosóficas y «sistemáticas» planteadas por Cassirer. ¿Acaso no hacía falta el ojo de un filósofo para comprender tan rápidamente que una biblioteca no se organizaba tanto como «colección de libros» *(Sammlung von Büchern)* cuanto como «colección de problemas» *(Sammlung von Problemen)*? Sin duda. Pero ese filósofo, lejos de un Carlyle o un Nietzsche, buscaba de entrada saber de qué «problema general y sistemático de filosofía del espíritu» *(allgemeines systematisches Problem der Philosophie des Geistes)* quería ser representativa la colección warburgiana[475].

En cuanto a *campos*, se registra en ella, observa Casirer, una convergencia y correlación de la «historia del arte, [de] la historia de las religiones, de los mitos, [de] la historia del lenguaje y de la cultura». En cuanto a *tiempos*, está, desde luego, el *Nachleben der Antike*. Cassirer traducirá enseguida el *campo* como «unidad de un dominio espiritual» *(dei Einheit eines geistigen Gebietes)*, postulando la idea de que toda la colección warburgiana formaba un círculo organizado «alrededor de un punto central ideal» *(ideeller Mittelpunkt)* que les es común». Después, traducirá el tiempo de las supervivencias en la expresión canónica –platónica– de la «relación entre el Ser y el devenir» *(die Beziehung des Seins auf das Werden)*, es decir, de la «permanencia» *(Dauer)* y el cambio[476].

Me parece que ya todo está dicho en esta entrada en materia, en esta traducción –traición o, más bien, desprecio– inmediata de los problemas warburgianos a términos que hasta ese punto contradicen su estilo de pensamiento, aunque Cassirer no olvide rendir homenaje a las teorías románticas del símbolo, y sobre todo a Goethe y a su relevo en Friedrich Theodor Vischer[477]. La *bifurcación* es patente, aunque no diga su nombre: no solamente Warburg, fuera de los *Vorträge* de su propio instituto –recluido en Kreuzlingen–, estará ausente a la hora de debatir sobre esta filosofía del espíritu; también la traducción idealista de sus problemas, su *reducción*, se hará con el aval, y hasta el entusiasmo, de su propio asistente Fritz Saxl.

474 E. Cassirer, 1923a, p. 11 (trad., p. 9).
475 *Ibid.*, p. 11 (trad., p. 9).
476 *Ibid.*, pp. 11-14 (trad. cit., pp. 9-11).
477 *Ibid.*, p. 15 (trad., p. 13).

Al «clarificar» abusivamente los problemas warburgianos, al vincularlos sin tardanza a motivos conceptuales tan académicos como inadecuados, Cassirer *desinquietaba*, por así decirlo, *la supervivencia* y, con ella, las relaciones del símbolo con la imagen, el cuerpo y la psique. Allá donde Warburg no encontraba, ante sus objetos de estudio, sino *esquizos del alma*, Cassirer buscará de entrada una *unidad del espíritu*: ni siquiera parte, como Vischer, del «Proteo multiforme» que ofrece la vida concreta de los símbolos, sino de una definición susceptible, de antemano, de reducir este carácter multiforme a una «unidad de función»:

> «[...] la unidad de un dominio espiritual *(die Einheit eines geistigen Gebietes)* no puede ser ni definida ni salvaguardada a partir del objeto, sino únicamente a partir de la función *(von der Funktion)* sobre la que descansa. [...] Se trata de entender la expresión simbólica en su sentido más amplio, como la expresión, por 'signos' e 'imágenes' sensibles *(durch sinnliche 'Zeichen' und 'Bilder')* de algo 'espiritual' *(ein 'Geistiges')*; se trata de saber si esta forma de expresión, a pesar de toda la variedad de sus utilizaciones posibles, descansa sobre un principio que la caracteriza como un procedimiento fundamental, unitario y en sí coherente *(ein in sich geschlossen und einheitliches Grundverfahren)*. [...] Por 'forma simbólica' hay que entender toda energía del espíritu por la cual un contenido de significación espiritual se encuentra ligado a un signo sensible concreto e intrínsecamente adaptado a este signo»[478].

Esta definición de la «forma simbólica» no solamente se aleja de la postura warburgiana por su voluntad de reducir el problema a los dualismos filosóficos de escuela –y a la jerarquía implícita que los organiza– entre lo «sensible» concreto y el «sentido» espiritual. También se diferencia de ella por su modo intrínseco de considerar toda esa nebulosa de relaciones designadas bajo los términos de lo «sensible» y del «sentido», de lo empírico y de lo racional, de lo singular y de lo universal, etc. Todo aquello que, en la materia simbólica, Warburg trataba de comprender en su *intrincamiento* mismo (pensemos, una vez más, en los abrazos del hombre y la serpiente en el Laocoonte o en el ritual hopi), Cassirer trataba, como buen seriador de problemas, de *desintrincarlo*.

Del mismo modo, todas las *circulaciones* que la biblioteca de Warburg trataba de crear entre los diferentes ámbitos del saber Cassirer continuó separándolas en territorios reconstituidos, tan diferenciados como lo son los

478 *Ibid.*, 1923a, p. 14 (trad., pp. 11-13). Cfr. *Id.*, 1923b, p. 36. *Id.*, 1929b, p. 112.

volúmenes y los capítulos de sus obras («El lenguaje», «El pensamiento mítico», «El conocimiento»). Finalmente, a todo aquello que Warburg miraba desde el ángulo de un perpetuo y anacrónico movimiento de *diseminación* (el mismo que experimentamos simplemente con hojear las láminas de *Mnemosyne*), Cassirer le restituyó la acostumbrada *clasificación* histórica y enciclopédica al modo de Hegel.

Pero, si Cassirer pudo pasar tantos años entre los estantes de la biblioteca Warburg, dando al discurso filosófico una erudición histórica y una dimensión cultural inigualadas, fue porque, para él, las relaciones de lo singular con lo universal no estaban reguladas de una vez por todas a partir de una relación de inclusión jerárquica. La «unidad espiritual» no reduce jamás la «diversidad de las formas»: ésta resurge a cada pensamiento de la «relación que el espíritu mantiene [con] cada una de ellas»[479]. Una de las grandezas del pensamiento cassireriano es haber querido respetar lo diverso, el carácter irreductible de las singularidades, y haber rechazado, en consecuencia, la uniformización del dato empírico a través de una «razón» generalizadora cualquiera: toda la polémica con el filósofo Konrad Marc-Wogau, en 1938, versará sobre este punto[480]. Hasta el final de su vida, Cassirer intentará pensar la *unidad* del «mundo espiritual» sin olvidar su *multiplicidad*, es decir, su diversidad hecha de tensiones y hasta de «desarmonía»[481].

Pero ¿cómo resolvió Cassirer este problema? Sustituyendo –a partir de 1910– la unidad metafísica tradicional, que es *unidad de sustancia*, por una unidad estructural interna a las relaciones de las cosas o de las formas entre sí. La llama *unidad de función*; concebida como una extensión epistemológica del «primado kantiano de la función sobre el objeto», permitirá una nueva aproximación a los fenómenos históricos y culturales[482]. Es así como la *función simbólica* podrá ser planteada por Cassirer sobre el modelo de una «gramática» general aplicable a esos «idiomas particulares» que son, a sus ojos, el lenguaje, el mito o el arte[483].

Es así como la «crítica de la razón» formulada en otro tiempo por Kant se transforma en adelante en una «crítica de la cultura» para la que Cassirer reivindica la «tesis fundamental del idealismo». El filósofo no explora

479 *Id.*, 1923a, p. 27 (trad., p. 25).
480 *Id.*, 1938, pp. 113-141.
481 *Id.*, 1944, p. 317.
482 *Id.*, 1910, pp. 13-39. *Id.*, 1923b, p. 20.
483 *Id.*, 1923b, p. 28.

la multiplicidad de las expresiones simbólicas particulares más que para alcanzar la tan esperada orilla de lo «universal» *(Allgemeines)*[484].

> «No parece que podamos captar la realidad de otro modo que en la particularidad de estas formas [que son el lenguaje, el mito o el arte]. [Pero,] ante la mirada filosófica que quiere captar el mundo como unidad absoluta *(die Welt als absolute Einheit)*, la multiplicidad de los símbolos debe finalmente disolverse como toda multiplicidad, y la realidad última, la realidad misma del ser en sí, hacerse visible»[485].

Se puede comprender ahora mejor toda la distancia que separa a esta aspiración del proyecto warburgiano. Cassirer buscaba la unidad de *función* allá donde Warburg no había encontrado más que una dialéctica de *fuerzas* irremediablemente contradictorias. La fuerza supone, según Warburg —como en Nietzsche y, pronto, como en Bataille—, el gasto y el *exceso*, mientras que la función según Cassirer terminará por pensarse sobre el modelo matemático de la *integral*[486]. Cuando Cassirer emplea el término «fórmula» *(Formel)*, ya sea en el contexto del lenguaje, del mito o del arte, piensa ante todo en la «fórmula química abstracta» en cuanto que «no designa ya al cuerpo en función de lo que 'es' desde el punto de vista sensible», sino que lo entiende en una *estabilidad reguladora fuera del tiempo*: la «totalidad de las relaciones causales posibles, regidas por leyes universales»[487]. Sabemos que, para Warburg, por el contrario, una «fórmula» designa a un *momento superviviente de la forma*, al mismo tiempo tenaz (en sus repeticiones) y pasajero (en sus diferencias).

Así, pues, la *función* simbólica, según Cassirer, no puede prescindir de la unidad y de la «legalidad» de su funcionamiento, lo que él llama el «sistema único de las actividades del espíritu»[488]. Por el contrario, el funcionamiento de los símbolos, según Warburg, no se da jamás sin la *disfunción* que las supervivencias aportan al desarrollo regular de las formas en la historia. El modelo cassireriano sería, por tanto, el de un círculo que abarca lo diverso: una *síntesis* que reduce las ambivalencias del sentido en la unidad de la función. Por el contrario, el modelo warburgiano es el de una intru-

484 *Ibid.*, pp. 20-21 y 25.
485 *Id.*, 1929b, p. 13.
486 Cfr. E. Capeillères, 1997b, pp. 9-30.
487 E. Cassirer, 1923b, p. 53.
488 *Ibid.*, p. 34. Para una crítica de la unidad de «función», cfr. G. Didi-Huberman, 1990a, pp. 153-168. *Id.*, 1996b, pp. 59-86.

sión nunca apaciguada: el *síntoma* intensifica las ambivalencias hasta destruir cualquier unidad funcional.

En 1922 Cassirer –citando a Warburg– no aludía al «temor a los demonios» propio del pensamiento mítico más que para describir su desaparición en el concepto matemático del «número funcional»: «La astrología –decía– no conoce aún esa nueva y decisiva significación del número»[489]. Pero Warburg ya en 1920 había sugerido que las conquistas de la razón no reducen ninguna ambivalencia y que el «temor a los demonios» es revelador de un orden psíquico fundamental, tenaz en la misma medida que «primitivo» y, por ende, capaz de supervivencias, de intrusiones sintomáticas en el ejercicio de la razón[490].

En suma, allá donde el filósofo quería orden, «estructura» en lo diverso, el hombre de la «ciencia sin nombre» se contentaba con abarcar el necesario desorden, la proliferación de las polaridades, el carácter estructuralmente intrincado de lo diverso. Mientras que el hombre de las Luces creía en el progreso de la ciencia hasta extender la «crítica de la razón» kantiana a «crítica de la cultura», el hombre del Claroscuro –si se me permite bautizarlo así– osaba invertir la «crítica de la razón pura» en lo que llamaba una «crítica de la sinrazón pura» (*Kritik der reinen Unvernunft*)[491]. Era un modo de seguir buscando las Luces, pero trágicamente: en la constatación melancólica de que los «monstruos» resisten o, más bien, sobreviven a todos los «progresos de la razón».

Después de 1929 el «círculo» de los iconólogos podrá ver en las «formas simbólicas» de Cassirer una clarificación necesaria del vasto dominio cultural barrido por el saber warburgiano. Pero, en realidad, esta *clarificación* no era sino una *esquematización* en la que los «dominios del espíritu» reencontraban, quizá, su autonomía, pero también sus fronteras, de suerte que la presentación cassireriana terminará, paradójicamente, por ocultar las relaciones –los contactos, las intrusiones, las confusiones– de los campos culturales entre sí. La *Filosofía de las formas simbólicas* desempeñará, desde este punto de vista, con respecto a los manuscritos de Warburg o al atlas *Mnemosyne*, un papel análogo al que la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* de Hegel habría jugado con respecto al extraordinario *Borrador general* de Novalis, en el que lo

489 E. Cassirer, 1922, pp. 90-91.
490 A. Warburg, 1920, pp. 199-303 (trad., pp. 245-294). Ésa es la razón de que, en la clasificación de la biblioteca Warburg, las secciones dedicadas a la adivinación y a las matemáticas –así como a la astrología y a la astronomía– sean contiguas.
491 *Id.*, 1928-1929, p. 8 (nota fechada el 21 de junio de 1929).

que aparece sobre todo no es la unidad de cada dominio sino la circulación de las relaciones entre sí[492].

Esquematización del campo, pero también esquematización del tiempo. En su artículo de 1923 Cassirer reduce toda «forma del tiempo» *(Form der Zeit)* al binomio del «nacer» y del «persistir»[493]. Olvida así la lección esencial de la *Kunstwissenschaft* warburgiana concerniente a las formas y a los símbolos en la medida en que son capaces, también, de *morir* y de *sobrevivir* a su propia muerte. No es casual el hecho de que Cassirer se interesase por la filosofía del siglo XV tan sólo desde el ángulo del «renacimiento»: la eclosión de una unidad sistemática del pensamiento marcaba, para él, el advenimiento de nuestro mundo moderno, sin demasiadas contemplaciones para los elementos impensados o «supervivientes» procedentes de la Antigüedad o de la Edad Media[494].

Por otra parte, la comprensión histórica de los fenómenos culturales es considerada por Cassirer desde el ángulo casi hegeliano de una *reconciliación* entre pasado y presente: «Esa mirada en profundidad en el tiempo no se nos ofrece más que cuando la visión pura *(das reine Schauen)* reemplaza al actuar, cuando nuestro presente se penetra del pasado y ambos son vividos como unidad inmediata *(als unmittelbare Einheit)*»[495]. Por el contrario, la práctica de historiador de Warburg —al igual que, pronto, la de Walter Benjamin— suponía la *prueba* de un pasado que viene de golpe a escindir el presente, a divorciarlo de su propia genealogía manifiesta.

Finalmente, mientras que Warburg inquietaba el sentido de la historia con la impureza fantasmal de las *reapariciones*, Cassirer hipostasiaba el sentido de la historia con el establecimiento de un orden que reviste todas las apariencias de una *teleología* de tipo hegeliano[496]. En el artículo de 1923 esta teleología se organiza según una progresión que va del mito al arte y de éste a la ciencia: en el mito, dice Cassirer, los símbolos son producidos según la «no diferenciación de la imagen y la cosa»; el arte «sustituye la indiferenciación por la tensión constante entre la imagen y la significación»; la

492 Cfr. Novalis, 1798-1799. G. W. F. Hegel, 1830.
493 E. Cassirer, 1923a, pp. 16-17 (trad., pp. 14-15).
494 Id., 1927.
495 Id., 1929b, p. 211.
496 Nótese el carácter recurrente y espontáneo de este orden temporal ascendente: todos los ejemplos de Cassirer están orientados en el mismo sentido. Así, cuando habla de un «simple trazo de línea», éste será *en primer lugar* «expresivo» y *a continuación* «esquemático» —geométrico o matemático—, lo mismo que una infancia del arte precedería a la ciencia «adulta» (cfr. *ibid.*, p. 227). Esta estructura teleológica es admitida por F. Capeillères, 1997a, pp. 150-152, después de haber sido rechazada (*id.*, 1995, p. 237).

ciencia, en fin, es lo único que produce la unidad absoluta del concepto, la «forma ideal» de toda nuestra relación con el mundo[497].

En *La filosofía de las formas simbólicas* este progreso sufre una modificación importante: sus tres volúmenes tratan sucesivamente del lenguaje, el mito y el conocimiento, de suerte que la cuestión del arte —que habría podido hacer que las investigaciones de Warburg intervinieran en la síntesis de Cassirer— desaparece del «cuadro»... Pero el tercer volumen, subtitulado *La Fenomenología del conocimiento*, replantea todo el problema desde su base proponiendo una nueva terminología, más conceptual, para esa «trinidad» de la unción simbólica: a los fenómenos de «expresión» *(Ausdruck)* les suceden ahora la «representación» *(Darstellung)* y después la «significación» *(Bedeutung)* en cuanto que tal, a la que Cassirer llamará también «significación pura» porque sólo ella, en su opinión, permite la «constitución del conocimiento científico»[498].

El «fenómeno de expresión» *(Phänomen des Ausdrucks)* nos remite, evidentemente, a todo aquello que interesaba a Warburg en las «fórmulas de pathos» del arte antiguo o renacentista. Define el vínculo que une a las *fuerzas empáticas* con las *formas simbólicas*. Es, por lo demás, una definición estrictamente empática de la expresión la que Cassirer da en 1929: «[...] el hecho de que una cierta aparición se dé al mismo tiempo a reconocer, en el simple 'dato' de su visibilidad *(Sichtbarkeit)*, como un ser animado internamente *(als ein innerlich-Beseeltes)*». No nos sorprenderá, por tanto, el hecho de que Cassirer pueda, en un contexto semejante, recordar las «raíces animales» de la expresión mítica según Vignoli[499].

Porque es del mito, y no del arte, de lo que se trata en todo esto: el mito como tal se basa en la indistinción entre lo psíquico y lo corporal, el contenido y la forma, la imagen y la cosa. En él predominan la «fuerza viva» de las imágenes, la empatía onírica, el «carácter fluido y vago» de todos los límites, la soberanía de un «acá» omnipresente y demoníaco, la inversión perpetua de las cosas familiares en potencias de *Unheimliche*... El mito como «auténtico fenómeno primitivo» del que el conocimiento extrae sus «raíces» —pero del que también, por supuesto, debe distinguirse con todas sus fuerzas[500]—.

497 E. Cassirer, 1923a, pp. 27-39 (trad., pp. 24-37).
498 *Id.*, 1929b, pp. 152-312.
499 *Ibid.*, pp. 92-93 y 111.
500 *Ibid.*, pp. 29, 76-77, 82-90, 105, 108, 122-123.

La expresión, como «forma primaria de la conciencia de lo real», no sirve, pues, más que para ser *superada*, en en el sentido hegeliano del término. Lo será en «formas de visión del mundo superiores y más ricas» (*zu reicheren und höheren Formen der Weltansicht*)[501], en primera fila de las cuales sitúa Cassirer a la *representación*. La representación condiciona la «edificación de la conciencia» misma (*der Aufbau des Bewussteins*) y la «condición de su unidad» (*die Bedingung seiner eigenen Formeinheit*), nada menos[502].

Clave de bóveda del sistema de las formas simbólicas, la representación se separa tanto de la fuerza empática como del «material sensible» (*sinnliches Material*) de la imagen; ésta, gracias a la representación, adquiere por fin su «esencia fija» (*Feste... Wesenheit*), lejos de las confusiones del sueño y de la fluidez del mundo mítico[503]. Cassirer recupera aquí el tono kantiano por excelencia, que refiere a la sola representación toda conciencia del espacio y del tiempo[504]. Pero ¿a qué nos convoca este reino de la representación sino a una *esquematización de la psique* en la trampa –filosófica– en la que Warburg jamás cayó?

Probablemente el gran error de Cassirer sea el haber pensado las formas simbólicas sobre el modelo implícito de un conocimiento exacto. El «no-saber», el saber inconsciente, no tienen en él más que un lugar negativo, ausente o revocado. Cuando la representación ha suplantado a la expresión, ésta ya sólo puede existir como error. El estadio primitivo se ve siempre *superado* en la *progresión* del espíritu: jamás *retorna*, lo que es un modo de decir que Cassirer ha faltado tanto a la lección freudiana del síntoma como a la lección warburgiana de la supervivencia. Su «análisis» es kantiano, trascendental, apunta únicamente a la «filosofía del espíritu», mientras que el análisis warburgiano es inmanente, apunta a los rizomas y a las reapariciones de la «sinrazón pura», lo que supone una energética, una dinámica de las intrincaciones psíquicas en las que la vida simbólica no cesa de debatirse.

Se comprende ahora mejor por qué Cassirer jamás escribió su famoso volumen –previsto desde el principio– sobre el arte como forma simbólica. La organización de su propio instrumento de trabajo, la biblioteca de Warburg, hubiera roto su esquema de *progresión* colocándolo ante ese *debate* perpetuo, ese intrincamiento tenaz, esa impureza fundamental de las formas

501 *Ibid.*, p. 127.
502 *Id.*, 1923b, p. 49.
503 *Id.*, 1929b, pp. 128-129 y 133.
504 *Ibid.*, pp. 165-216.

artísticas reveladas por toda la investigación warburgiana. En una carta a Paul Arthur Schlipp fechada el 13 de mayo de 1942, Cassirer justificaba este «vacío» diciendo que «lo desfavorable del momento [había] retrasado una y otra vez la redacción de la obra»[505]. Pero el manuscrito de ese famoso «cuarto volumen» no dedica más que algunas páginas a la cuestión del arte.

El problema es, por tanto, interno al pensamiento de Cassirer. Éste, en buena tradición filosófica, colocará, desde el principio hasta el final, toda la cuestión del arte bajo la jurisdicción de la estética (recordemos que Warburg había partido de la premisa inversa). De 1917 a 1922 Cassirer sigue paso a paso el camino que llevaba de la poesía romántica a los grandes sistemas conceptuales del idealismo alemán. Después, se remonta hasta la tradición platónica, llegando al primado de lo «bello» y de la «idea» en toda la aproximación al arte[506] (recordemos que Warburg había llegado a la conclusión inversa). El sistema de las formas simbólicas debía integrar, naturalmente, esta idealización del arte, en adelante entendida como superación de la «imitación» expresiva en «símbolo puro» (*von der Nachahmung zum reinen Symbol*)[507].

¿El arte como «símbolo puro»? Cassirer entiende por ello la «actividad espiritual más alta y más pura que la conciencia conoce»; en ella, el espíritu se reconcilia con lo sensible: lo que equivale a decir que «lo demoníaco del mundo mítico [ha sido] vencido y roto»[508] (recordemos que Warburg había observado el fenómeno inverso, desde el retrato florentino hasta Böcklin)[509]. Todas las reflexiones posteriores de Cassirer sobre el arte se orientarán, así, hacia una «analítica de las formas puras»: su principal referencia en historia del arte será, de ahora en adelante, Wölfflin y no Warburg[510]. Bien lejos de toda «historia de fantasmas para grandes personas», Cassirer continuará, hasta en los años cuarenta, interrogando al arte desde el ángulo «puro» del valor estético, e incluso del valor ético o «educativo»[511].

505 Citado por J. M. Krois, 1995, p. 7.
506 E. Cassirer, 1924, pp. 27-52.
507 *Id.*, 1923a, p. 23 (trad., p. 20).
508 *Id.*, 1923b, p. 30.
509 A. Warburg, 1901.
510 E. Cassirer, 1939, p. 152 (referencia a las categorías de Wölffflin). *Id.*, 1944, pp. 197-240 (capítulo sobre el arte en el que Warburg no es citado ni una sola vez).
511 *Id.*, 1942-1943, pp. 123-127. *Id.*, 1943, pp. 175-191.

Pero también debemos decir de Cassirer lo que Heidegger en alguna parte decía de Kant: es un filósofo que no hace trampas. En el camino de su verdad, jamás intenta esquivar los obstáculos. Ciertamente, renunció –a pesar de su respeto por lo diverso y la singularidad, a pesar de su prolongada frecuentación de la biblioteca Warburg– a mirar de cerca un solo cuadro y a producir un análisis de detalle. Pero se arriesgó, una vez, a entrar en el detalle de un *síntoma*: lo consideraba, es cierto, como el *negativo* del *símbolo*, una «patología de la conciencia simbólica», como él dice. Pero le prestó una atención tal –un centenar de páginas, el capítulo más importante del tercer volumen de *La Filosofía de las formas simbólicas*[512]– que en estas páginas se presenta algo así como una puesta a prueba, si no una deconstrucción, del sistema cassireriano por sí mismo.

Se trata, principalmente, de un estudio sobre la afasia, escrito en la misma época en que Warburg componía *Mnemosyne*, su vasta síntesis «muda» del arte occidental considerada desde el ángulo de las supervivencias y de las fórmulas de pathos. Cassirer toma como base los materiales clínicos reunidos por H. Jackson, K. Wernicke, Freud y, sobre todo, Adhemar Gelb y Kurt Goldstein. Su argumento es tan apasionante como perturbador, porque se siente en él cómo la teoría del símbolo está obsesionada por su propio negativo, la *asimbolia* del síntoma. Y henos aquí, de repente, próximos a los terrenos explorados por Warburg («incorporaciones» empáticas de la imagen) o por Binswanger (momentos «tímicos» del delirio).

Si hablo de obsesión es porque el síntoma constituye aquí mucho más que un simple contra-motivo del símbolo: el problema que plantea, admite ya Cassirer, «sobrepasa ampliamente sus fronteras propias», entendamos por ello sus fronteras nosológicas[513]. Se sospecha, para terminar, que el síntoma en cuanto que negativo del símbolo –en cuanto que defecto y hasta total hundimiento de su funcionalidad– constituía ya, de partida, un *modelo de la simbolicidad* misma: John Michael Krois ha demostrado, por lo demás, en un artículo notable, la importancia del paradigma médico y psicopatológico en la constitución de una idea de «simbolismo natural» en Cassirer[514].

Ahora bien, justo antes de este desarrollo sobre la «patología de la conciencia simbólica», Cassirer escribe una especie de breve paréntesis, pensado para hacer de enlace con la cuestión del tiempo, tratada en un capí-

512 *Id.*, 1929b, pp. 233-312.
513 *Ibid.*, p. 237.
514 J. M. Krois, 1999, pp. 532-539.

tulo precedente. Se comprende entonces cómo todo concuerda: la *cuestión del tiempo* ha sido, sin duda, expresada en términos neokantianos, en términos de conciencia y de representación; pero la *cuestión del síntoma* está en trance de redistribuir, de modificar subrepticiamente todo este esquema. El «paréntesis» al que me refiero no es más que el esbozo inseguro –momento muy raro en Cassirer– de una tal modificación. Se titula «La pregnancia simbólica»[515].

Confesemos que no se entiende enseguida de qué se trata. El filósofo parece aquí presa de una especie de angustia ante el problema, temible, de la «construcción de la experiencia». Y se aferra al parapeto por excelencia: Kant reaparece con su «apercepción trascendental», su «síntesis», su «entendimiento»... Pero Cassirer –que no hace trampas– admite repentinamente que este esquema kantiano «se parece a un mago y a un nigromante que animara la sensación 'muerta' y la despertara a la vida de la conciencia», sin que la magia misma de este proceso de animación quede explicada. Se vuelve, entonces, hacia la «fenomenología moderna» que, dice, «se remite menos a Kant que a Brentano» y que presenta algunas ventajas suplementarias a la hora de describir los vínculos tan misteriosos entre la experiencia de las cosas y su construcción simbólica[516].

Finalmente, Cassirer arroja –como se arrojan los dados– su hipótesis: «Intentaremos expresar esta determinación recíproca introduciendo el concepto y el término de *pregnancia simbólica (symbolischer Prägnanz)*»[517]. En las dos páginas y media que siguen sabremos bastante poco de ella, como si el propio filósofo fuese presa del vértigo ante las posibles consecuencias de esta brecha repentina abierta en un sistema –neokantiano– tan pacientemente elaborado.

Por esta brecha se escapa o, más bien, retorna –en pleno reinado de la «representación»– todo un vocabulario que creíamos definitivamente naufragado en las orillas de la «expresión»: pero el problema examinado no es otro que el del vínculo más fundamental entre la «vida» y el «sentido»[518]. Más aún: es de la «vida *en* el sentido» de lo que se trata. Resurgen entonces todos esos «biomorfismos estructurales» cuya insistencia –la pregnancia– a todos los niveles de la cultura y de la simbolicidad había afirmado Warburg en 1923.

515 E. Cassirer, 1929b, pp. 217-231.
516 *Ibid.*, pp. 221-228.
517 *Ibid.*, p. 229.
518 *Ibid.*, p. 229.

Al hablar de «pregnancia», Cassirer nos habla de impronta y, sobre todo, de latencia vital, de gestación, de nacimiento futuro. «El ahora está lleno y saturado de futuro: *praegnans futuri*, según los términos de Leibniz». ¿No podría decirse también que está saturado de pasado, visto que Cassirer reconocía a este proceso las características mismas del intrincamiento primitivo? Uno queda sorprendido, al leer esas dos páginas, por la aparición de motivos tales como la «pulsación» *(Pulsschug)*, la «fluidez» *(Bewegtheit)*, la «participación» *(Teilhabe)* y, sobre todo, el «entrelazamiento» o «intrincamiento» *(Verwobenheit)*[519]. No es casual que sea en el capítulo sobre el síntoma donde Cassirer encuentre la formulación más precisa: «[...] llamamos 'pregnancia simbólica' a esa relación en virtud de la cual un sensible incluye un sentido y lo presenta *inmediatamente* a la conciencia»[520].

A pesar del carácter desacostumbradamente poco sistemático de su exposición, la «pregnancia simbólica» ha sido, desde hace poco, promovida por los especialistas en Cassirer –sobre todo sobre la base de los manuscritos que se han hallado– al rango de «el concepto más fundamental de la *Filosofía de las formas simbólicas*»[521]. ¿Por qué esta importancia? Porque es exactamente ahí donde, en Cassirer, el problema del *símbolo* se pone en contacto con el del *organismo*. Es ahí donde, cercano a Erwin Strauss, Cassirer intentará comprender el sentido «inmediatamente» expresado por un movimiento del cuerpo, lo que es una manera de volver a la empatía y de volver a cuestionar el primado del lenguaje articulado como forma simbólica por excelencia.

¿Se puede, en adelante, sobre esta base, volver a anudar los hilos teóricos de las *fuerzas sintomáticas* deslindadas por Warburg en las imágenes y de las *formas simbólicas* deslindadas por Cassirer en todas las demás esferas de la cultura? Probablemente no, porque los estilos teóricos de los dos pensadores –a pesar de la estima profunda que se profesaban– difieren por completo. Warburg estaba, sin duda, a algunos pasos de retraso en cuanto a la posibilidad de construir conceptualmente, funcionalmente, el «círculo» de sus descubrimientos. Pero había dado un paso de gigante con la sola constitución del material histórico y antropológico de su biblioteca.

Por esta razón, había *renunciado a desintrincar*, había renunciado a utilizar los conceptos filosóficos disponibles para crear las líneas divisorias –que Cassirer, por su parte, en tan alta estima tenía– en sus objetos de estudio.

519 *Ibid.*, pp. 229-230.
520 *Ibid.*, p. 266 (el subrayado es mío).
521 J. M. Krois, 1988, p. 22. B. Naumann, 1999, pp. 575-584.

Las tradicionales distinciones entre naturaleza y cultura o entre cuerpo y símbolo[522] no tienen curso alguno en Warburg: las deja en suspenso, porque sabe que todas estas nociones, desde donde las toma –es decir, el siglo XIX–, son inadecuadas para dar una forma rigurosa a los intrincamientos que observa. Se diría que, durante toda su vida, Warburg esperó, ante el «amasijo de serpientes vivas», una fórmula o una forma original que pudiera *exponer este intrincamiento*. Una forma que fuese rigurosa (es decir, teóricamente fundamentada) *y* que no fuese esquemática (es decir, no empobrecedora, capaz de respetar cada singularidad).

522 Sobre su uso en Cassirer, cfr. J. M. Krois, 1999, pp. 539-540.

EL MONTAJE *MNEMOSYNE*: CUADROS, FUSÉES*, DETALLES, INTERVALOS

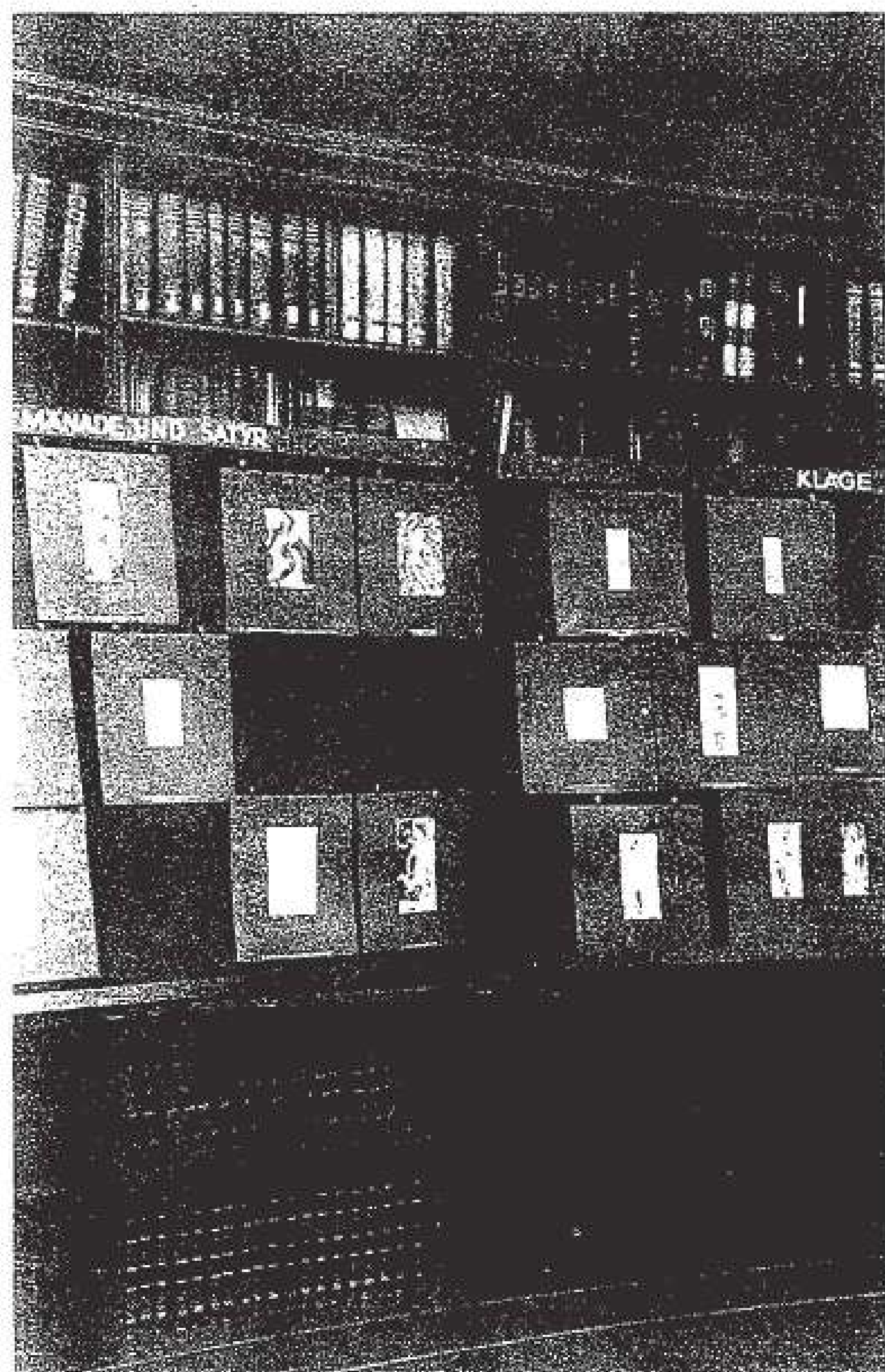
Esa forma de exposición existe. Paradójica, ciertamente, y en un estado de *obra hipotética*, irremediablemente provisional: es *Mnemosyne*, el atlas de imágenes en el que Warburg trabajó sin descanso desde su retorno de Kreuzlingen, en 1924, hasta su muerte en 1929.
Se cuenta habitualmente que Fritz Saxl había tenido la idea de colocar juntas algunas fotografías que daban un «resumen en imágenes» de algunos motivos estudiados por su maestro: se trataba de disponer un prontuario para que la investigación warburgiana pudiera renacer de sus cenizas, o, más bien, de su caída en la locura. La idea de un atlas se remontaba, en el pensamiento de Warburg, a 1905[523]. Pero en 1924 hubo algo más, algo así como un *raptus*: de súbito se revelaba una forma que no era ya solamente, a sus ojos, un «resumen en imágenes» sino un *pensamiento por imágenes*. No solamente un «prontuario» sino una *memoria en acción*. Es decir, la memoria como tal, la «memoria viva»; de ahí el nombre propio que iba a tomar toda la empresa: *Mnemosyne*, personificación clásica de la memoria, madre de las nueve Musas y, sin duda, vagamente emparentada con *Ninfa*.

Mnemosyne es, antes que nada, un dispositivo fotográfico. Las copias en papel, extraídas de la inmensa colección reunida por Warburg[524], fueron,

* Se ha optado por mantener el término original francés, *fusées*, debido a que, en mi opinión, en cualquiera de las posibles traducciones castellanas (cohetes, destellos, fogonazos, husos,...) se perdía algo de la gran complejidad teórica implícita en el mismo, tal y como explica el propio autor de esta obra más abajo, en la p. 424. [N. del T.]

523 Cfr. E. H. Gombrich, 1970, p. 285.

524 En 1929 esta colección reunía alrededor de 25.000 fotografías.



86. Sala de lectura de la *Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg* de Hamburgo en el momento de la exposición *Die Geste der Antike in Mittelalter und Renaissance*, 1926-1927. Londres, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

en un primer momento, pegadas sobre grandes cartones negros, agrupadas por temas y ordenadas regularmente, unas junto a otras, lado a lado, en todo el espacio –elíptico– que ocupaba en Hamburgo la sala de lectura de la *Kunstwissenschaft Bibliothek Warburg* (*fig.* 86). Pero la forma definitiva se halló cuando Warburg y Saxl utilizaron grandes pantallas de tela negra cogida entre unos bastidores –de unas dimensiones de un metro cincuenta por dos– y sobre las cuales podían agrupar las fotografías fijándolas por medio de pequeñas pinzas fácilmente manipulables (*figs.* 69-71 y 90-91).

Se trataba, por tanto, estrictamente hablando, de *hacer cuadros con fotografías*, y ello en el doble sentido de la palabra «cuadro». En el sentido *pictórico*, en la medida en que las telas tendidas entre los bastidores se convertían en el soporte de una materia de imágenes extraordinariamente diversa –tanto en sus temas como en su cronología–, pero reunida en una misma opción cromática en blanco y negro o, más bien, en esa especie de *grisalla* que forma, vista desde lejos, la reunión de todas las fotografías. Pero el atlas warburgiano es «cuadro» sobre todo en el sentido *combinatorio* –una «serie de series», como tan bien lo ha definido Michel Foucault[525]–, puesto que crea conjuntos de imágenes que coloca a continuación en relación unos con otros. Pero este cuadro no pertenece ya al género que habíamos podido conocer en Charcot o en Lombroso. ¿Cuál es, entonces, su estilo?

Hay todo un estudio específico por hacer sobre el arte de las agrupaciones y divisiones en *Mnemosyne*: coexisten toda clase de efectos seriales –o de contrastes–. Las imágenes de un mismo conjunto fotografiadas a la misma escala producen el efecto de un juego de naipes extendido sobre una mesa[526]. Por contra, algunas planchas parecen verter una acumulación caótica de imágenes «acumulantes» a su vez[527]. Los agrupamientos pueden ser formales (círculo, esfera) o gestuales (muerte, lamentación)[528]. Una misma imagen puede dislocarse en el troceamiento repetido de sus propios detalles[529] (*fig.* 91). Un mismo lugar puede ser explorado sistemáticamente desde lejos y de cerca y, por así decirlo, en travelling, como se puede ver a propósito del templo Malatesta de Rímini o de la capilla Chigi de Roma[530]. Las copias fotográficas pueden ser utilizadas varias veces de una plancha a otra, en diversos formatos o en diversos encuadres.

525 M. Foucault, 1969, p. 19.
526 A. Warburg, 1927-1929, pp. 41, 63, 93 y 109 (láminas 24, 36, 50-51 y 59).
527 *Ibid.*, p. 83 (lámina 45).
528 *Ibid.*, pp. 11, 25, 35 y 37 (láminas B, 6, 22 y 23).
529 *Ibid.*, p. 73 (lámina 43).
530 *Ibid.*, pp. 43 y 99 (láminas 25 y 54).

La unidad cromática del conjunto sirve, paradójicamente, para poner en escena todas las heterogeneidades posibles: contrastes del conjunto (estatua) y su detalle (motivo del zócalo); puestas en abismo de las fotografías (objetos de arte) y de las fotografías de fotografías (libros de arte mostrados en sus propios efectos de montaje)[531]; violencias ejercidas sobre la escala (el arco de Constantino al lado de una *Gemma Augustea* igual de grande)[532]; inversiones de la orientación espacial (una vista aérea justo al lado de una vista subterránea)[533]. Anacronismos, en fin (Giorgione con Manet, una medalla antigua con un sello de correos), y hasta montajes deliberados de niveles contradictorios de la realidad (*Misa de Bolsena*, pintada por Rafael, al lado de Pío XI fotografiado en vivo)[534].

¿Hacer cuadros con fotos (y sobre todo fotos de cuadros)? Tal podría ser una definición mínima de la historia del arte bajo su ángulo más práctico. ¿Qué es lo que hace, en general, el que practica esta disciplina? En primer lugar, viaja a la diversidad más desconcertante, más contrastada: pasa de una cultura a otra, de una época a otra, de un familiar a un extraño, de un museo a otro, de una iglesia a una biblioteca, de una miniatura a un ciclo de frescos o de un rosario a una catedral... Su denominador común es la escala fotográfica, que le permite poner todo esto sobre su mesa de trabajo y ordenarlo después a partir de sus hipótesis, con el fin de producir una *serie comparativa* de todos estos objetos tan alejados en el espacio y el tiempo reales.

Al complementar su biblioteca con una fototeca, para cuya formación promovió a veces campañas especiales de toma de fotografías —como la de los hermanos Alinari en la capilla Sassetti—, Warburg había comprendido muy pronto que la historia del arte no podía llevar a cabo su mutación epistemológica más que adecuándose a los poderes —recientes— de la reproducibilidad fotográfica. Ya en 1894 Émile Mâle había dado la expresión más clara de esta nueva *episteme*:

> «Se puede decir que la historia del arte, que era hasta entonces la pasión de unos pocos curiosos, se ha convertido en una ciencia sólo desde que existe la fotografía. [...] La fotografía ha liberado en parte a la obra de arte de las fatalidades que pesan sobre ella, de la distancia, de la inmovilidad. La foto-

531 *Ibid.*, pp. 21 y 23 (láminas 4 y 5).
532 *Ibid.*, p. 27 (lámina 7).
533 *Ibid.*, p. 29 (lámina 8).
534 *Ibid.*, pp. 101, 129 y 133 (láminas 55, 77 y 79).

grafía ha permitido comparar, es decir, hacer una ciencia: la creación de una biblioteca de fotografías, pero de fotografías hechas por arqueólogos y no por amateurs, les parecerá sin duda a los eruditos, en poco tiempo, algo necesario»[535].

Al igual que otros historiadores de su época, Warburg no cesó de explorar esta potencia heurística de la manipulación fotográfica. Se dice que fue el primero –en su famosa intervención en el Congreso de Roma, en 1912– en utilizar diapositivas en color[536]. Concebía cada conferencia no tanto como un argumento ilustrado con imágenes cuanto como una secuencia de imágenes iluminada por un argumento. Así, en 1923, colocó toda su conferencia de Kreuzlingen bajo el doble signo –característico de *Mnemosyne*– de una serie de fotografías, «que he tomado yo mismo en su mayor parte», y de una tentativa de «refrescar y reelaborar viejos recuerdos» *(alte Erinnerungen... auffrischen und durcharbeiten)* ligados a una cuestión fundamental sobre la pregnancia antropológica de las imágenes:

> «[...] no puedo prometeros otra cosa que exponeros mis pensamientos a propósito de estos recuerdos lejanos, con la esperanza de que recibiréis al menos, por el contacto inmediato *(durch die Unmittelbarkeit der Aufnahmen)* con los clichés más allá de lo que yo pueda deciros, una impresión de ese mundo que muere *(die aussterbende Welt)*, en todo caso en su cultura, y del problema que tan decisivo resulta para toda la historia de la nuestra: ¿en qué medida debemos ver en ella características esenciales de la humanidad pagana primitiva?[537]».

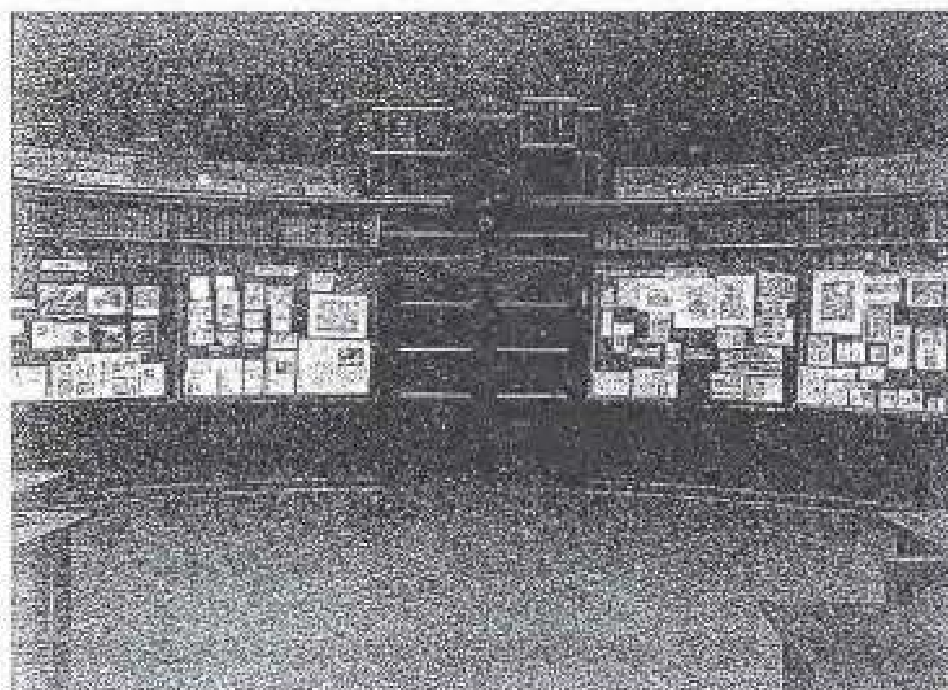
Desde este punto de vista, *Mnemosyne* se presenta como una superación radical de las exigencias –o de las facilidades– a las que obliga la forma «conferencia»: es una *exposición sinóptica* que no reduce, que no resume nada. Wölfflin se había hecho célebre al introducir la doble proyección, particularmente adecuada a las polaridades conceptuales que trataba de establecer[538]. El atlas *Mnemosyne* se presentará más bien como una herramienta destinada a mantener los intrincamientos y, por tanto, a *hacer percibir*

535 É. Mâle, 1894, p. 19. Ya Burckhardt había reunido toda una colección de placas sobre vidrio de obras de arte para sus estudios sobre el Renacimiento.

536 Cfr. W. S. Heckscher, 1967, p. 267.

537 A. Warburg, 1923c, p. 9. Cfr. *id.*, 1923b, pp. 251-253 y 279-281: en el «encadenamiento» (Disposition) de las diapositivas Warburg hace, por ejemplo, que se sucedan las serpientes vivas de Walpi y el Laocoonte, y después dos imágenes de Asclepios (serpiente terapéutica)... y de Kreuzlingen.

538 Cfr. R. Recht, 1995, pp. 31-59.



87. Sala de lectura de la *Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg* de Hamburgo en el momento de la exposición *Ovid*, 1927. Londres, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

las sobredeterminaciones en acción en la historia de las imágenes: permite comparar de un solo vistazo, en una misma lámina, no ya dos sino veinte o treinta imágenes.

A menudo he señalado hasta qué punto resultaba doloroso para Warburg seleccionar singularidades en la multiplicidad significante. Así, mientras que una conferencia obligaba al orador a elegir, resumir, linealizar, *Mnemosyne* permitía *exponer el archivo entero*: desplegar, por así decirlo, la profundidad estratificada de los ficheros. Aquello que se había amontonado ciegamente en la biblioteca o en la fototeca se convertía súbitamente en un *medio visual desplegado*, obsidional, con las láminas expuestas de *Mnemosyne* constituyendo una especie de doble pared elíptica que rodeaba al lector de la biblioteca de Hamburgo (*fig. 87*).

En 1926 Warburg pronunció una conferencia sobre Rembrandt[539] en la que las imágenes no venían proyectadas una a una al hilo de su argumento sino presentadas conjuntamente, desde el principio, sobre las famosas pantallas de tela negra: el orador hablaba, así, deambulando de una a otra,

539 A. Warburg, 1926a (citado por E. H. Gombrich, 1970, pp. 229-238).

como si se desplazara por el interior mismo de su espacio argumentativo. Una de las actividades más intensas del Instituto hasta 1929 fue la creación de exposiciones que restituían su fuerza teórica al archivo mismo: sobre la imaginería astrológica y astronómica, sobre los gestos antiguos –«Palabras primitivas del lenguaje de los gestos pasionales» (*Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache*), era el título exacto–, sobre las *Metamorfosis* de Ovidio, sobre los sellos de correos, etc[540].

Warburg dedicaría, pues, todo el final de su vida a *exponer los cuadros* –las imágenes en series, la serie de las series– *de su pensamiento*. No se trataba solamente de recapitular una obra, a modo de conclusión, sino de desplegarla en todos los sentidos con el fin de descubrir sus posibilidades aún desapercibidas. En el plan originalmente concebido para las «obras completas» de Warburg (*Anlage der Gesamtausgabe*), Fritz Saxl había previsto publicar el atlas *Mnemosyne* con uno de los numerosos títulos –o más bien subtítulos– imaginados por su maestro: «Una secuencia de imágenes que explora la función de los antiguos valores expresivos predeterminados a través de la representación de la vida en movimiento en el arte del Renacimiento europeo» (*eine Bildrreihe zur Unterschung der Funktion vorgerprägter antiker Ausdruckwerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance*)[541].

Este proyecto es significativo: responde a la toma de conciencia de que los escritos de Warburg no constituían más que una parte de su obra. En adelante habrá que ver en *Mnemosyne* no la ilustración sino, por el contrario, el armazón visual (lo mismo que la biblioteca era el armazón textual) de todo su pensamiento.

La importancia de *Mnemosyne* no ha escapado a ninguno de los comentaristas de Warburg. Y el primero de ellos, Saxl, que veía en ella un modo original de presentar toda la riqueza del trabajo científico warburgiano bajo la forma de una «unidad» o incluso de una «plenitud» iconográfica. Que esta «unidad» (*Einheit*) girara en torno a una «cuestión central» (*einer zentralen Fragstellung*) era algo que se daba por supuesto: ¿acaso, en efecto, no proporcionaba el *Nachleben der Antike* la razón de ser, la coherencia e incluso el aspecto argumentativo de un atlas semejante? Saxl dice muy bien que con

540 Cfr. U. Fleckner, R. Galitz, C. Naber y H. Nöldeke, 1993. Warburg realizó al menos cinco exposiciones entre 1924 y 1929, sin contar las conferencias en las que utilizaba los paneles de *Mnemosyne*. Agradezco a Uwe Fleckner las informaciones que me ha proporcinado a este respecto.

541 A. Warburg, 1932, I, p. V («Anlage der Gesamtausgabe», por F. Saxl).

Mnemosyne poseemos una «demostración ad oculos (*ad oculos demonstriert*) de toda la concepción que Warburg se había forjado de las imágenes y de sus modos de transmisión en el tiempo[542].

Pero al lector atento no se le habrá escapado el tono cassireriano de estas frases. Una cosa es reconocer la importancia y la coherencia de *Mnemosyne* en el recorrido entero del pensamiento warburgiano[543], e incluso destacar su real importancia filosófica[544], y otra dar una idea circular, sintética o unitaria de esta coherencia. Ya Gombrich insistía, y con razón, en el aspecto «caleidoscópico» del atlas warburgiano[545].

Sería más correcto hablar de «constelaciones», en el sentido de Walter Benjamin, con la condición de insistir en el carácter siempre *permutable* de las configuraciones obtenidas en cada ocasión. Si Warburg, en una puesta en abismo fotográfica suplementaria, había adquirido la costumbre de fotografiar cada disposición obtenida antes de cambiarla con una nueva transformación, es porque la coherencia de su gesto residía en la permutabilidad misma: en el *desplazamiento combinatorio incesante* de las imágenes de plancha en plancha, y no en un «punto final» cualquiera (que sería el equivalente visual de un saber absoluto). Es imposible detenerse en un «resultado» en una interpretación que es siempre modificable y que nunca se halla encerrada sobre una «unidad», cualquiera que sea.

Warburg había comprendido que debía renunciar a fijar las imágenes como un filósofo debe renunciar a fijar sus opiniones. El pensamiento es un asunto de plasticidad, de movilidad, de metamorfosis. Ésa es la razón de que fuese necesario renunciar incluso a pegar las fotografías sobre planchas de cartón –como Saxl haría más tarde de nuevo para otras exposiciones del instituto londinense–. El simple protocolo técnico de las pequeñas pinzas que dejan a las imágenes su movilidad y hace que el «juego» nunca acabe constituye, por sí solo, una refutación de toda síntesis, de todo estado definitivo. Señalemos que, una vez más, la fotografía permitía a la vez rememorar cada versión y no detenerse en ella de manera definitiva[546].

542 F. Saxl, 1930a, pp. 327-329. Id., 1930c, pp. 313-315.

543 Cfr. S. Füssel, 1979. D. Bauerle, 1988, pp. 7-64. V. van Huisstede, 1995, p. 130-171. C. Schoell-Glass, 2001, pp. 183-208.

544 Cfr. E. Wind, 1931, p. 26. G. Agamben, 1984, pp. 25-27. R. Kany, 1987, pp. 129-186. M. Schüller, 1993, pp. 149-160.

545 E. H. Gombrich, 1970, p. 285.

546 Así, las actuales ediciones de *Mnemosyne* se basan en tres juegos de láminas llamados –o quizá mal llamados– «completos». Otras fotografías de los archivos Warburg testimonian la multiplicidad de las versiones posibles (figs. 44, 69, 86, 90). Un cuaderno «provisional» de 1928 ha sido, así, reproducido en D. Sardo, 2000, pp. 8-13.

El atlas *Mnemosyne* tiene sin duda un valor de «programa». Pero se trata de un programa abierto. Lo que «demuestra *ad oculos*» no tiene la forma de un silogismo clásico: no repliega lo diverso en la «unidad» de una función lógica. ¿Cuál es, pues, la *forma* de este atlas, el *estilo* de esta exposición, de esta mostración? El propio Warburg responde que había intentado, desde el principio, un trabajo de *despliegue*: un trabajo para «desplegar la función» memorativa propia de las imágenes en la cultura occidental:

> «Con la ayuda del celo desplegado por la señorita Dra. Bing, he podido reunir el material para un atlas de imágenes que, con su colocación en series *(zusammenbringen)*, desplegará la función *(die Funktion... ausbreiten)* de los valores expresivos antiguos, originariamente impresos a través de la representación de la vida en movimiento, interna o externa. Al mismo tiempo, será la fundación de una nueva teoría de la función memorativa de las imágenes en el hombre *(eine neue Theorie der Funktion des menslichen Bildgedächtnisses)*»[547].

Tal es la grandeza de *Mnemosyne*: en ella Warburg hará, de una recapitulación de sus propios temas de trabajo pasados, un verdadero programa teórico para el futuro. En mucha mayor medida que en la conferencia de Kreuzlingen, la disociación se hace construcción y la parálisis se convierte en puesta en movimiento. A su regreso de la clínica Bellevue, en 1924, Warburg se sintió incapaz de adentrarse por vías eruditas completamente nuevas, incapaz incluso de terminar su trabajo sobre la astrología, que consideraba imperfecto[548]. Comprendió entonces –sobre la propia base del trabajo psicoanalítico llevado a cabo con Binswanger– que sólo una *anamnesis* de su propio pensamiento podía devolverle su capacidad de *invención* teórica.

Mnemosyne porta, así, todas las huellas del lenguaje privado y de la búsqueda autobiográfica. Es una especie de autorretrato que ha estallado en mil pedazos, esas mil imágenes pinzadas sobre los sesenta y tres paneles negros en los que el pensamiento de Warburg –la historia misma de ese pensamiento– se reconoce en las circulaciones y las relaciones de las imágenes entre sí. Como dice Giorgio Agamben, se trata de un «sistema mnemotécnico para uso privado, en el que el sabio psicótico proyectó y trató de resolver sus conflictos personales»[549]. Pero su fuerza intrínseca consiste, más bien, en haber convertido los datos de ésta introspección

547 A. Warburg, Carta a Karl Vossler de 12 de octubre de 1929 (citada por C. Schoell-Glass, 2001, p. 187).
548 *Id.*, 1920, p. 200 (trad., pp. 247-248).
549 G. Agamben, 1984, p. 27.

reminiscente en materiales para una «nueva teoría de la función memorativa de las imágenes».

¿La «función memorativa» de las imágenes? Ésa es la cuestión a la que, desde el principio, respondía el concepto warburgiano de *supervivencia*. Es el modo en que las imágenes *sobrevienen* y *retornan* en un mismo movimiento, que es el movimiento —el tiempo dialéctico— del síntoma. Por más de una razón debemos considerar *Mnemosyne* como un *atlas del síntoma*. Es, ante todo, el atlas de un síntoma característico del propio Warburg: esa incapacidad —tan extraña en un historiador— para contar la historia del arte como se contaría una serie ordenada de acontecimientos o, bien, al modo de Vasari, una bella saga familiar (en esa misma época Robert Musil experimentaba su propia incapacidad para contar una historia escribiendo *El hombre sin atributos*). Pero, de manera más explícita, *Mnemosyne* es un atlas del síntoma en cuanto que compilación de las «fórmulas de pathos» censadas por Warburg, durante toda su vida, en la cultura occidental[550].

> «La necesidad de confrontarse con el mundo formal de los valores expresivos predeterminados *(Formwelt vorgeprägter Ausdruckswerte)* —ya provengan del pasado o del presente— representa, para cada artista deseoso de afirmar su manera propia, la crisis decisiva. Es haber descubierto la significación extraordinaria y hasta ahora desconocida que este proceso tiene para la formación del estilo del Renacimiento europeo lo que nos ha llevado a emprender *Mnemosyne*. Este proyecto, con el material de imágenes sobre el que se basa *(in ihrer bildmateriellen Grundlage)*, no pretender ser, en principio, otra cosa que un inventario de las formas preestablecidas e identificables que han exigido del artista individual un acto de rechazo o de asimilación de esta masa de impresiones *(Vorprägungen)* que afluyen doblemente hacia él»[551].

Recordemos que, entre 1905 y 1911, Warburg había tratado de organizar en *cuadros regulares* —con filas, abscisas y ordenadas— esta vocabulario de las «formas preestablecidas» del pathos. Recordemos también el fracaso de esa atentativa, titulada *Schemata Pathosformeln*[552] (*figs. 47-48*). Warburg había comprendido bien, después, que no se «esquematiza» la historia de las imágenes, y menos aún la historia de sus fórmulas patéticas, porque las

550 Cfr. D. Bauerle, 1988, pp. 91-92, 103-113, etc. I. Barta-Fliedl y C. Geissmar-Brandi, 1992, pp. 165-170. I. Barta-Fliedl, C. Geissmar-Brandi y N. Sato, 1999, pp. 179-253. B. Cestelli Guidi y F. Del Prete, 1999, pp. 17-24.
551 A. Warburg, 1929b, p. 172 (trad., pp. 41-42, modificada).
552 *Id.*, 1905-1911.

imágenes no se dejan «meter en una caja», si se me permite la expresión, más que al precio de ser privadas de sus propias capacidades de metamorfosis y de sobredeterminación.

Organizado en *cuadros proliferantes*, el atlas *Mnemosyne* responde mejor al desafío que lanza la imagen a toda razón clasificadora: ¿qué es un orden de razones y sinrazones mezcladas en la imagen? ¿Cómo orientarse en la «sinrazón pura» de los síntomas? ¿Cómo exponer el inconsciente de los símbolos? ¿Cómo desplegar sus intrincamientos y dar cuenta de sus fuerzas múltiples? ¿Cómo dar forma a su diseminación? Apenas vuelto de Kreuzlingen y de su trabajo de «construir en la locura», Warburg se veía, en adelante, enfrentado a un «análisis sin fin» –casi freudiano– de los «valores expresivos predeterminados» que sus supervivencias mismas, en la larga historia de la cultura occidental, no habían cesado de transformar.

El autor de *Mnemosyne* se encontró, desde ese momento, enfrentado a una auténtica desposesión del pensamiento, en el muy alto sentido que sugiere Merleau-Ponty cuando escribe que «pensar no es poseer objetos de pensamiento, es circunscribir con ellos un dominio por pensar, que no pensamos todavía»[553]. Hay que recordar que Warburg no se encontraba desarmado para una tarea semejante: la clasificación de su biblioteca –con su sistema de tres letras capitales permutables que recuerda a la exégesis talmúdica de las raíces hebraicas y que admite siempre «nuevos desarrollos de la investigación», como muy bien ha explicado Edgar Wind– ya había compuesto sutilmente el orden de un espacio limitado con el caos de un dominio rizomático y potencialmente infinito[554].

Cuando uno mira las planchas de *Mnemosyne*, resulta imposible saber claramente en qué dirección quiso Warburg orientar nuestra mirada o de qué significación exacta es portadora, según él, la relación entre las imágenes próximas entre sí. Cuanto más se mira, más densas e intrincadas parecen las relaciones. Las imágenes parecen salir, al mismo tiempo, en direcciones diversas, parecen, en ocasiones, explotar como fuegos artificiales. Incluso los «paquetes de imágenes» saturados poseen ese carácter de cohetes listos para explotar. Se hace patente, entonces, que el atlas *Mnemosyne*, más que ilustrar una interpretación preexistente sobre la transmisión de las imágenes, ofrece una matriz visual para desmultiplicar sus órdenes posibles de interpretación.

553 M. Merleau-Ponty, 1960, p. 202.
554 Cfr. E. Wind, 1935, pp. 193-195. M. Friman, P. Jansson y V. Souminen, 1995, pp. 23-29.

Su gran virtud es, ante todo, rítmica. Ante estos paneles nos encontramos como ante la escansión misma del *Nachleben*, de suerte que el atlas parece ofrecer una miniatura de las largas duraciones culturales: un ritmo hecho de sorpresas y de recurrencias, de salientes y de pregnancias, de *sobreveniencias* y de *reveniencias* observables en la relación de cada imagen con las demás. Y todo ello se nos presenta *visualmente*, más arriba de todo esquema explicativo, de toda determinación histórica. Tal y como lo descubrimos a través de las fotografías de época, el atlas *Mnemosyne* sigue siendo una colección de imágenes carente de guía, carente incluso de leyendas.

Se ha insistido con frecuencia –con excesiva frecuencia– en el carácter exclusivamente visual de *Mnemosyne*: se ha hablado, a su respecto, de una «historia del arte sin texto», y hasta de una historia del arte «muda»[555]. Es un modo de seguir los pasos de Gombrich, para quien *Mnemosyne* respondía, antes que nada, al impasse de una relación psicótica –«paralizante»– de Warburg con el lenguaje[556]. Pero eso equivale a olvidar que el proyecto de *Mnemosyne* era no solamente extender el corpus a alrededor de dos mil imágenes, sino también acompañarlo de no menos de dos volúmenes de comentarios escritos[557]. Y es olvidar, sobre todo, que la *disposición visual* del atlas –alternativamente caótica y ordenada, compacta y centrífuga, saturada y dispersa– se corresponde exactamente con la *disposición textual* de los numerosos escritos redactados al mismo tiempo que se elaboraba la colección de imágenes.

Estos manuscritos (de los cuales, por supuesto, se podrá hablar con más conocimiento de causa el día en que sean publicados) dan testimonio de una actividad de escritura extraordinariamente intensa, sobre todo en los años 1927-1929. Sus títulos bastan para hacernos comprender que Warburg deseaba que *Mnemosyne* fuera acompañada no de una *historia* de las «influencias de la Antigüedad» sino de una elaboración teórica sobre la *memoria* de las imágenes y de los símbolos comprendida a partir de sus fenómenos de *supervivencias*: «Ideas generales» *(Allgemeine Ideen)*, «Conceptos fundamentales» *(Grundbegriffe)*, «Método para una ciencia de la cultura» *(Kulturwissenschaftliche Methode)*, etc[558].

555 Cfr. M. Kemp, 1975, pp. 5-25. P. A. Michaud, 1999, p. 57.
556 E. H. Gombrich, 1970, pp. 6 y 303-305.
557 A. Warburg, 1928-1929, p. 14 (nota fechada el 8 de abril de 1929): «2 Bde Texte. Atlas mit etwa 2000 Abb.».
558 *Id.*, 1927a, 1927-1928, 1928-1929.

La lectura de estos manuscritos resulta decepcionante para quien busque en ellos un marco doctrinal claramente formulado: hacía ya mucho tiempo que, para Warburg, tales marcos habían explotado. En esos textos, el autor de *Mnemosyne* no se entrega, pues, a exposición alguna. Se da más bien, errática pero incansablemente, a una *experiencia teórica* –prueba y experimentación a la vez– que encuentra su coherencia en el estilo mismo de su exposición: sería exactamente a la disertación filosófica estándar lo que *Mnemosyne* a la exposición histórica estándar. No está hecha más que de repeticiones (reveniencias) entrecortadas con trazos de genio (sobreveniencias) o, igualmente, con grandes pasajes en el vacío (espacios en blanco, silencios, intervalos).

La lectura de estos textos resulta, pues, alternativamente agotadora, exaltante e inquietante. Los dos volúmenes de *Grundbegriffe*, por ejemplo, están casi enteramente ocupados por la búsqueda –compulsiva, proliferante hasta el delirio– de un subtítulo para *Mnemosyne*: las versiones se cuentan por decenas[559]. En cuanto a los doscientos veintidós folios del *Kulturwissenschaftliche Methode*, son, aproximadamente, a un tratado metodológico lo que *Finnegans Wake* a una novela realista: las intuiciones teóricas explotan por todas partes, en todos los sentidos, y por todas partes faltan los vínculos, las articulaciones argumentativas[560]. Las ideas se disponen sobre las hojas en blanco como las imágenes sobre los paneles negros de *Mnemosyne*: en amasijos vivientes, en constelaciones, en paquetes que explotan.

Uno de estos manuscritos, que data de 1929, lleva, por lo demás, un título bien significativo: «Notas fugitivas» *(Flüchtige Notizen)*[561]. En él, Warburg trata de elaborar algunas hipótesis para una disposición de su atlas. Los paneles son provisionalmente numerados y ordenados junto a un resumen estenográfico de su tema. Se puede leer, así –un ejemplo entre muchos posibles– en la fecha del 19 de septiembre de 1929 (*fig. 88*):

> «*Mnemosyne*. P[aneles]
> 1-9. A[ntigüedad] Or[iental].
> 2-17. Grecia.
> 3-9. Asia Menor Sph[aera] Barb[arica].
> 4-22. Sarcóf[ago] trágico.
> 6-16. Culto (danza).

559 *Id.*, 1928-1929. Algunas han sido consignadas por P. van Huisstede, 1995, pp. 151-152.
560 A. Warburg, 1927-1928.
561 *Id.*, 1929c (26 folios).

88. Aby Warburg, *Flüchtige Notizen*, 1929, folio 11. Londres, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

7-26. Roma, triunfo.
8-32. Mitra»[562].

Se hallan, en estas notas dispersas, todos los valores del adjetivo alemán que emplea aquí Warburg, el adjetivo *flüchtig*. Lo que se intenta construir, en efecto, seguirá siendo ineludiblemente fugaz, pasajero, transitorio, volátil... Inacabado, por tanto, siempre volviendo a empezar[563]. Las ideas *estallan*, pero también *huyen*. En esta doble condición podría resumirse todo el estilo del pensamiento warburgiano –su genio, su dolor– en el momento en que se intentaba elaborar el atlas *Mnemosyne*.

Ya se trate de imágenes pinzadas sobre la tela o de textos arrojados sobre el papel, el proyecto de *Mnemosyne* revela un *pensamiento en fusées*. Y entenda-

562 *Ibid.*, folio 11.
563 Cfr. igualmente *id.*, 1929g, donde se encuentran estos caracteres en su punto extremo, ya que el cuaderno está casi vacío.

mos por ello todo lo que puede designar este término francés *[fusée]*: una *cosa de tiempo*, puesto que la «*fusée*» es el nombre técnico de un mecanismo de relojería necesario para la operación de montar un reloj; una cosa de intrincamiento, puesto que la *fusée* designa también la masa de hilo enrollada sobre el huso de un telar (por eso se dice en lenguaje figurado «devanar un huso» por «penetrar un misterio», o «terminar su huso» por «terminar su vida»); y, en fin, una cosa proyectada, una *cosa de resplandor* utilizada para la belleza pasajera de los fuegos artificiales o para la muerte definitiva de los enemigos en un combate de artillería. En música, la *fusée* es un rasgo diatónico extremadamente rápido del que sólo pueden enorgullecerse algunos grandes cantantes. Pero es también, y sobre todo, un equivalente francés del *Witz* alemán: un rasgo de espíritu o de genio.

Voltaire –hombre de las Luces– amaba esta palabra. Pero fue Baudelaire –hombre de los Claroscuros– quien le confirió su verdadera dignidad estilística al titular *Fusées* a una de sus recopilaciones de pensamientos erráticos, tan filosóficamente profundos como poco dogmáticos en su intimidad de tono. Hay en esta obra de Baudelaire toda una concepción de la cultura y de sus supervivencias paganas que sin duda no hubiera desagradado a Warburg: Baudelaire sugiere, entre otras cosas, que lo sagrado sobrevive a todo, incluso y sobre todo a la existencia de Dios; que el panteísmo sobrevive a la modernidad; que la magia sobrevive en la lengua, incluso y sobre todo en sus locuciones populares, en sus rasgos desapercibidos; y que, en fin, el hombre de la civilización no se encuentra menos en «estado salvaje» que un indio de América[564].

Baudelaire sabía bien que sus *Fusées*, restallantes pero fugitivas, no constituían –o no más que sus *Pensées d'album*, sus *Aphorismes* o las apostillas de *Mon coeur mis à nu*– una «obra» en el sentido acabado del término: «Creo que he derivado en lo que las gentes del oficio llaman un entremés, escribía. Sin embargo, dejaré estas páginas –porque quiero datar mi cólera–»[565]. Del mismo modo, Warburg conservó todas sus *Flüchtige Notizen* teniendo buen cuidado de datar, día tras día, sus inquietudes. Las disposiciones de *Mnemosyne* o las hipótesis más complejas sobre la estructura de los símbolos eran lanzadas por Warburg con la urgencia y la fragilidad de un diario íntimo. Sabía, pues, que no escribía más que el «entremés» de una historia del arte

564 C. Baudelaire, 1850-1865, pp. 649-663. Baudelaire había elegido el título de *Fusées* por relación con el «*sky rocketing*» de Edgar Poe en sus *Marginalia*.

565 *Ibid.*, p. 667.

futura, un «entremés» cuya profundidad misma, su carácter de *más-que-pensamiento*, se pagaba con la disociación permanente de una *cuasi-locura*.

Binswanger escribió en una ocasión al hijo de Warburg que la psicosis de éste merecería, más adelante, ser descrita y analizada por su fecundidad misma. Sin embargo, no lo hizo nunca, dado lo difícil que parecía desenredar, en un mismo *estilo pático*, las *fusées* del pensamiento y las de la imposibilidad de pensar. Pero sólo cuatro años después de la muerte de su ilustre paciente Binswanger publicó un libro magistral del que se ha dicho alguna vez que pudo deber algunas de sus páginas a la observación cotidiana, en los años 1921-1924, del estilo de pensamiento warburgiano. Se trata de un libro justamente sobre la doble noción de *Flüchtiges*: un libro sobre el modo en que las ideas que *estallan [fusent]* abocan a su autor —su actor— al riesgo de no tener sino ideas que *huyen*.

Über Ideenflucht («Sobre la fuga de las ideas») se nos presenta, en primer lugar, como un estudio sobre el *modo maníaco* de pensar y de existir: «Para el maníaco no hay nada definitivo». No hay más que un *mundo en el que reinan la división, la oposición, la contradicción*. Más que describir psicológicamente las variaciones del maníaco «de un extremo a otro, a veces transportado de alegría, a veces afligido de muerte», Binswanger intenta una caracterización antropológica del maníaco bautizándolo como «el hombre problemático» *(der problematische Mensch)* por excelencia[566]. En esta misma medida, el maníaco sería el hombre «que tiene el espíritu más claro en cuanto a las oposiciones» que estructuran lo real tanto como lo vivido imaginario[567].

Las «ideas fugitivas» colocan, por tanto, al sujeto en una posición de observador extra-lúcido: ve el mundo en su «fugacidad», en su plasticidad constitutivas; percibe mejor las relaciones entre las cosas que las cosas mismas, de suerte que «los contornos de los objetos de pensamiento no son ya netos» y tienden a un «empalidecimiento» generalizado[568] —o a esa grisalla que tanto fascinaba a Warburg—.

Pero, en este intrincamiento general, en esta fluidez de todas las cosas, bullen las polaridades, las antinomias. Binswanger comprende entonces —con la ayuda de Bergson y de Dilthey, pero también de Rilke y de Proust— que todo es asunto de tiempo, de ritmo, de tempo[569]. El hombre de las ideas fugitivas sería, por tanto, el hombre de lo repentino, de la rapidez, de

566 L. Binswanger, 1933b, pp. 225-226.
567 *Ibid.*, p. 227.
568 *Ibid.*, pp. 107-108.
569 *Ibid.*, pp. 257-265.

la *fusée*: su ritmo es el *salto de un pensamiento a otro*. Cuando el salto es festivo, es una danza (es sabido la importancia que Warburg le concedía). Cuando no lo es, es una decadencia, una caída, un torbellino con «gritos y accesos gesticulantes violentos»[570] (que eran habituales en Warburg cuando estaba en Kreuzlingen). Pero, en todos los casos, *el salto es el método*: es ante todo como una heurística como hay que interpretar el «encadenamiento [maníaco] de los pensamientos»:

> «[...] incluso de manera *fugitiva*, [el] enfermo tiene siempre en cuenta la *regla* o el *método*, determinados por el tema conceptual, del *encadenamiento de los pensamientos*. [...] Visto a partir de su comportamiento original, el pensamiento no presenta, ciertamente, salto alguno de elemento intermedio, sino únicamente una *manera determinada del salto mismo*. Ello proviene del hecho de que, para [el] enfermo, todo –pensamientos, personas, cosas– está más cerca entre sí 'en el espacio', de suerte que lo tiene 'todo a mano', mucho más cerca y más fácilmente»[571].

Eso era, para Warburg, el atlas *Mnemosyne*: un modo de tener «a mano» toda una multiplicidad de imágenes, una herramienta práctica para «saltar» fácilmente de una a otra. Pero este salto, señala Binswanger, comporta, además de su *rapidez* –su capacidad de dejar estallar las supervivencias, diría yo–, un segundo carácter que es la *repetición*, el tempo de las *reveniencias*. El hombre de las ideas fugitivas es también el hombre de las ideas que retornan, aunque jamás retornan completamente, lo cual, de golpe, incita a nuevas tentativas siempre reconducidas[572]. Ésa es exactamente la impresión –penosa– que deja, en general, la lectura de los manuscritos warburgianos.

El genio de Binswanger será no quedarse ahí. Contrariamente a todo lo que había afirmado Wernicke sobre la incoherencia y la disolución de las «ideas fugitivas»[573], tratará de sacar a la luz la *conciencia serial* e incluso el *valor de conocimiento* inherente a este estilo de pensamiento. Resulta muy perturbador reconocer, en la descripción binswangeriana de la «gramática maníaca», algo parecido a una descripción relativamente precisa del estilo warburgiano de los últimos años: una «prolijidad lingüística» que usa y abusa de la «compresión» o de la concisión de las fórmulas; un gusto inmoderado por las series en el que abundan las rimas, las asonancias, las similitudes entre las palabras (alternativamente próximas a la poesía y al desatino); un

570 *Ibid.*, pp. 137 y 265-270.
571 *Ibid.*, pp. 39-40.
572 *Ibid.*, pp. 270-275 y 308.
573 *Ibid.*, p. 129.

empleo recurrente de rectificaciones, inversiones, negaciones; una disminución característica de las formas verbales («retroceso del verbo», dice Binswanger) en beneficio de una acumulación de sustantivos; la coexistencia de una fragmentación de las palabras y un encadenamiento silábico que permite la «formación nueva de otras palabras»; la alta complejidad de las significaciones, capaz de alojarse en el «empobrecimiento de la articulación sintáctica»; el carácter lúdico, a veces poético, de los juegos de palabras e incluso de las «grandes palabras» emitidas como profecías[574].

Así, el hombre de ideas fugitivas construye sus «castillos en el aire» *(Luft-Schlösser)*, como escribe Binswanger. ¿Quiere ello decir que vive en la ilusión? En absoluto, porque hay que invertir la perspectiva psicológico-positivista –el síntoma como deficiencia, la exaltación como error– y plantearse, fenomenológicamente, el «problema del sentido existencial de la imaginación *(Phantasie)*». En el estilo del hombre de ideas fugitivas predomina hasta tal punto la imaginación que el único conocimiento de que es capaz –pero en el que es un maestro– concierne a las imágenes: es, dice Binswanger, un *conocimiento estético* en el que la «vida espiritual» sabe, en mayor medida que en otras partes, intrincarse en la «vida pulsional»[575].

Binswanger tiene tan pocas dudas a la hora de reconocerle «una dignidad no solamente intelectual sino también moral» que apela a dos ejemplos –de máxima importancia, como se ha visto, en la andadura warburgiana– que son Nietzsche y Goethe: ambos, según él, habrían planteado definitivamente la cuestión del «estilo maníaco» como filo de la navaja entre psicosis y genio[576]. La conclusión de Binswanger enlaza también con un tema omnipresente en Warburg cuando dice de la «fuga de las ideas» que manifiesta una «forma *demoníaca* de la existencia» caracterizada precisamente por la «tensión entre creación de forma y destrucción de forma» *(Spannung zwischen Formschöpfung und Formerstörung)*[577]. ¿Acaso esa tela de Penélope que es *Mnemosyne* no responde exactamente al ritmo –sístole y diástole– de tal oscilación?

El propio Warburg se acercó a una interpretación semejante de su trabajo. En diciembre de 1927 preparó la reunión anual del comité director de su biblioteca –en el que debía sentarse frente a sus hermanos banqueros para

574 *Ibid.*, pp. 86-87, 127, 164-168, 174, 181-189, 202-203.
575 *Ibid.*, pp. 240, 275 y 278.
576 *Ibid.*, pp. 112-114, 121-122 y 243.
577 *Ibid.*, pp. 303-304.

justificar una nueva aportación financiera– de una manera tan febril que redactó una corta presentación en forma de autobiografía intelectual. Se titula *Vom Arsenal zum Laboratorium* («Del arsenal al laboratorio»).

En ella se encuentra reunida toda la dialéctica –y las aspiraciones– sobre las que por entonces intentaba construirse la ciencia de *Mnemosyne*. Para empezar, Warburg presenta su trabajo como movido desde siempre (pero perpetuamente amenazado) por la contradicción: hace «remontar el inicio de [su] desarrollo intelectual (*der Anfangspunkt meiner wissenschaftlichen Entwicklung*)», primera afirmación de sí, al «combate contra una ortodoxia severamente dogmática» (*der Kampf mit einer dogmatischstrengen Orthodoxie*)» que le asfixiaba[578]. Entendamos ésta en todas las dimensiones posibles: familiar (puesto que la ortodoxia judía había sido el primer obstáculo a superar en el proyecto de consagrar su vida –su «pasión predominante»– a las imágenes) e intelectual (puesto que la ortodoxia histórica de Winckelmann y la ortodoxia estética de Lessing habían sido los primeros obstáculos a superar en el proyecto de fundar una historia del arte entendida como antropología o *Kulturwissenschaft*)[579].

Al mismo tiempo, Warburg admite que su trabajo está movido (pero perpetuamente amenazado) por el *intrincamiento* y la pérdida de sí que ello supone. Es consciente de la locura intrínseca de su proyecto inicial: haber querido pensar todas las imágenes juntas con todas sus relaciones posibles. Entonces, dice, «para no correr el riesgo de que mis proyectos se dispersen en el infinito (*dass mein Forscherwille sich nicht ins Unendliche verlor*), he mantenido como pivote de mis investigaciones el tema de la influencia de la Antigüedad»[580]. Pero esta limitación no es tal: Warburg sabe bien que el *Nachleben* ha liberado toda la masa –la «*fusée*»– de una materia histórica filamentosa hasta el infinito.

El «retornante» de Kreuzlingen –así es como Warburg se llamaba a sí mismo en esa época– sabe bien, igualmente, que el *estilo de su saber* está movido desde siempre, pero también amenazado, por la misma dialéctica: una sensibilidad constitutiva por el poder de las imágenes le aboca a las empatías, a las captaciones, a las alienaciones de la «enfermedad nerviosa» (*nervöse Erkrankung*); pero esta fragilidad le da, al mismo tiempo, una «oportunidad de desarrollar libremente [su] pasión por la investigación»

578 A. Warburg, 1927f, p. 1 (trad., p. 175).
579 *Ibid.*, p. 3 (trad., pp. 176-177), donde Warburg recuerda su proyecto teórico de juventud, «corregir a Lessing» (*Korrektur an Lessing*).
580 *Ibid.*, p. 12 (trad., p. 181).

(das Glück der freien Hingabe an die Forschung)[581]. Como si la locura que amenaza con perderle (intrincamiento) protegiese también el combate que le llevaba a oponerse (contradicción) a todas las ortodoxias que hallaba en el ambiente.

Warburg concluirá esta breve y magnífica «autopresentación» *(Selbstdarstellung)* mostrando cómo la dialéctica de la contradicción y el intrincamiento no rige tan fuertemente su estilo de saber más que en la medida en que rige antes *los objetos de su saber*. ¿Acaso sus primeras contribuciones a la historia del arte, en el momento de sus estudios sobre Botticelli o Ghirlandaio, no concernían al desvelamiento del «proceso de polaridad en la formación del estilo» *(der Prozess der Polarität der Stilbildung)*? ¿No eran omnipresentes las contradicciones, entre norte y sur, realismo y clasicismo, apolíneo y dionisiaco? Pero todas estas antinomias, todas estas tensiones, ¿no se encuentran también intrincadas unas en otras, como en un mismo «organismo enigmático» siempre en movimiento? Tan cierto es que hay que «considerar las obras de arte como el producto estilístico de un entrelazamiento con la dinámica de la vida misma» *(eine Verflochtenheit mit der Dynamik des Lebens)*, algo que le hizo evidente el viaje a la tierra de los hopi, insiste[582].

¿Por qué, finalmente, llamar *laboratorio* al lugar para observar esta dialéctica? Porque la observación directa –espontánea, positiva o historicista– no permite comprender juntos los intrincamientos (los fenómenos de masa, de entrelazamiento o de fluidez) y las contradicciones (los fenómenos de ruptura, de tensión o de polaridad). Hay que inventar, para ello, un protocolo *experimental*. Tal es la biblioteca, con su clasificación tan particular, destinada a suscitar los problemas, las puestas en serie de los problemas. Tal es el atlas *Mnemosyne*, ese protocolo experimental concebido para exponer conjuntamente, visualmente, los intrincamientos y las polaridades del *Nachleben der Antike*.

Había que inventar, por tanto, una forma nueva de colección y de exhibición. Una forma que no fuera ni ordenación (que consiste en poner juntas las cosas menos diferentes posibles, bajo la autoridad de un principio de razón totalitaria) ni batiburrillo (que consiste en poner juntas las cosas más diferentes posibles bajo la no-autoridad de lo arbitrario). Había que mostrar que los flujos no están hechos más que de tensiones, que los

581 *Ibid.*, p. 3 (trad., p. 176).
582 *Ibid.*, p. 5 (trad., pp. 178-179).

fuegos artificiales amontonados terminan por explotar, pero también que las diferencias dibujan configuraciones y que las desemejanzas crean, juntas, órdenes desapercibidos de coherencia. Llamamos a esta forma un *montaje*[583].

El montaje –al menos en el sentido que aquí nos interesa– no es la creación artificial de una continuidad temporal a partir de «planos» discontinuos dispuestos en secuencias. Es, por el contrario, un modo de *desplegar visualmente las discontinuidades del tiempo* presentes en toda secuencia de la historia. Cuando Warburg «monta» sobre el mismo panel de *Mnemosyne* la agonía del vencido antiguo y el triunfo del vencedor renacentista (*fig. 44*), no «relata» el valor de uso de una misma fórmula gestual sino para *romper la unidad* temporal de este destino: la fórmula no habrá sobrevivido más que al precio de un hiato fundamental que se puede ver, aquí, en la «inversión dinámica» de su significación.

Cada montaje de *Mnemosyne* libera, en mi opinión, este género de paradojas: las disparidades manifiestas son casi siempre marcas de vínculos latentes, y las homologías manifiestas son casi siempre marcas de antinomias latentes. «Montar imágenes» no tiene aquí nada que ver con un artificio narrativo para unificar los fenómenos dispersos, sino, al contrario, con una herramienta dialéctica en la que se escinde la unidad aparente de las tradiciones figurativas de Occidente.

Una vez más, los manuscritos redactados paralelamente a la constitución del atlas vienen a apoyar esta práctica de las «aproximaciones disociativas» y deconstructivas –es decir, *analíticas*, en el sentido fuerte del término– características del montaje warburgiano. Así, la idea de una *Nachgestaltung*, que parece combinar en una misma *formación de supervivencia* la «formación a partir de una matriz» y la «formación posterior», supone a la vez la preexistencia de un «inventario de improntas originarias» (*Inventar der Vorprägungen*) y la transformación necesaria para toda «creación de estilo» (*stilbildende Funktion*)[584].

Leyendo estos fragmentos se comprende enseguida que la forma de *montaje* inaugurada en *Mnemosyne* tiende a superar la disposición canónica del *cuadro* comparativo, en la medida misma en que una forma no ortodoxa de dialéctica, una *dialéctica proliferante*, viene a reemplazar a cualquier veleidad de *dialéctica unificante* (ya se trate de la reconciliación hegeliana o de la «unidad funcional» de Cassirer). En los años 1905-1911, Warburg mane-

583 Cfr. G. Didi-Huberman, 1995b, pp. 280-383. *Id.*, 2000, pp. 111-127.
584 A. Warburg, 1928-1929, pp. 47, 97-98 y 116-117.

jaba todavía los cuadros comparativos de doble –pronto triple– entrada[585] (*fig. 47*). Pero en los últimos años la forma *montaje* presenta juntos tantos elementos a comparar entre sí como animales entrelazados presenta el amasijo de serpientes vivas.

> «El atlas de *Mnemosyne*, con su material iconográfico, quiere ilustrar este proceso que se podría describir como una tentativa de asimilar, a través de la representación del movimiento vivo, un fondo de valores expresivos preformados. *Mnemosyne*, como muestran las reproducciones del presente atlas, no quiere ser, de entrada, más que un inventario de las formas recibidas de la Antigüedad que han marcado el estilo de las obras del Renacimiento en su manera de representar el movimiento vivo. Semejante planteamiento comparativo *(eine solche vergleichende Betrachtung)* debía [...] perseguir comprender, mediante una reflexión socio-psicológica más profunda, la función significativa que asumen en la técnica espiritual estos valores expresivos conservados por la memoria»[586].

Es, pues, una nueva forma de comparativismo lo que inventa Warburg con *Mnemosyne*. La llamó un día –en un enésimo proyecto de subtítulo para su atlas– «aproximación comparativista a las imágenes del arte en la historia [con vistas a una] ciencia de la cultura» *(Vergleich kunstgeschichtlicher Kulturwissenschaft)*[587]. ¿Cómo, entonces, no había de proliferar el tenor dialéctico de estos fenómenos? Las polaridades o las contradicciones afectarán, así, a cada organismo, a cada órgano de este conjunto vivo; toda función estará al menos «doblemente orientada» *(doppeltendenziös)*; todo «espació de pensamiento» *(Denkraum)* estará frecuentado por un «espacio de deseo» *(Wunschraum)* que lo guía y lo desorienta al mismo tiempo; ninguna imagen podrá ya comprenderse sin el análisis del contexto en que se inscribe y al que perturba al mismo tiempo; toda energía tenderá a expandirse, pero también a involucionarse, y también a invertirse, y así sucesivamente en un juego sin fin de metamorfosis[588].

Todo arte será en adelante comprendido como un arte de la memoria. Pero la transmisión de ésta –en lo que Warburg llama la «migración de las imágenes» *(Bilderwanderung)* se hundirá en el «drama del alma» *(Seelendrama)* que supone el esquizo de los recuerdos conscientes y de los engramas

585 *Id.*, 1905-1911. *Id.*, 1906-1907 (33 folios).
586 *Id.*, 1929b, p. 172 (trad., p. 39).
587 *Id.*, 1928-1929, p. 14 (nota de 8 de abril de 1929).
588 *Ibid.*, pp. 11 y 58 (notas de 19 de abril y 5 de mayo de 1929). *Id.*, 1929f (49 folios).

inconscientes–[589]. De suerte que todo *hilo histórico* estará entrelazado en la masa –o proyectado en el resplandor– de las *fusées* de la memoria: de ahí la presencia simultánea, en un mismo panel, de épocas tan alejadas entre sí. El anacronismo fundamental de *Mnemosyne* está, así, totalmente justificado por el concepto que designa su propio título. La memoria no se descifra en el texto orientado de las sucesiones históricas sino en el puzzle anacrónico –sarcófago con sello de correos, ninfa antigua con golfa contemporánea– de las «supervivencias de la Antigüedad».

En su calidad misma de montaje, el atlas *Mnemosyne* propone algo bien diferente a una simple recopilación de imágenes-recuerdos que narran una historia. Es un dispositivo complejo destinado a ofrecer –a abrir– los jalones visuales de una memoria impensada de la historia, lo que Warburg nunca había cesado de llamar *Nachleben*. El conocimiento resultante de ello es tan nuevo en el campo de las ciencias humanas que parece difícil encontrarle modelos o equivalentes.

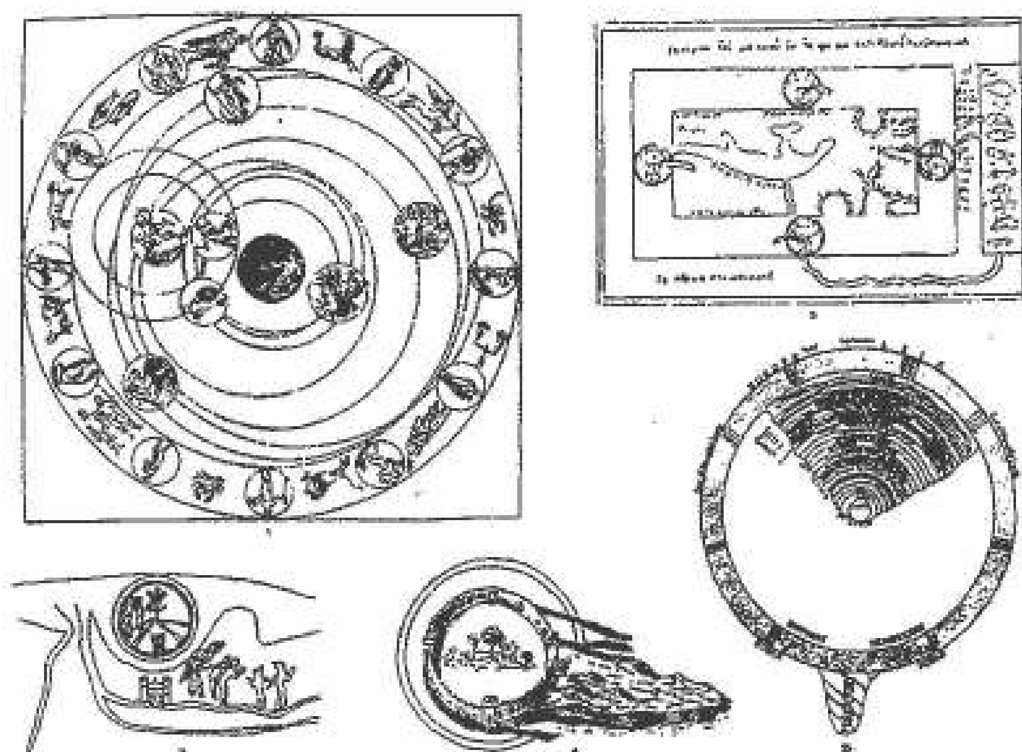
Los atlas, sin embargo, proliferan a finales del siglo XIX. Mientras que el ensayo de Darwin *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales* se presenta todavía como un libro ilustrado con grabados (*figs. 40-41*) y algunas fotografías, la obra de Duchenne de Boulogne *Mécanisme de la physionomie humaine* está ya escindida en dos partes: un texto de «consideraciones generales» y un «atlas» fotográfico llamado también «Parte estética» (*fig. 42*). Charcot crea, en 1875, su *Iconographie photographique de la Salpetrière*, mientras que Cesare Lombroso, en 1878, apoya sus estudios de «antropología criminal» con un atlas que formará, por sí solo, todo un volumen[590].

En Alemania, el *Atlas etnológico* de Adolf Bastian, publicado en 1887, marcó probablemente la idea que Warburg podía hacerse de una presentación recapitulativa y comparativa de motivos antropológicos ordenados en repertorio[591]. Pero basta comparar la lámina dedicada por Bastian a las representaciones cosmológicas (*fig. 89*) con su equivalente warburgiano (*fig. 90*) para captar inmediatamente la distancia que las separa. De un lado, la unidad de la representación –todas las imágenes sometidas a un mismo tipo

589 *Id.*, 1927a, p. 9 (nota de 30 de mayo de 1927). *Id.*, 1928-1929, p. 70 (nota de 8 de marzo de 1929). *Id.*, 1929a.

590 G.-B. Duchenne de Boulogne, 1862. D.-M. Bourneville y P. Régnard (dir.), 1876-1880. C. Lombroso, 1878. Ya hemos constatado toda la distancia que separa los *cuadros clínicos* de Charcot y lo que podríamos llamar aquí los *cuadros críticos* del atlas *Mnemosyne*.

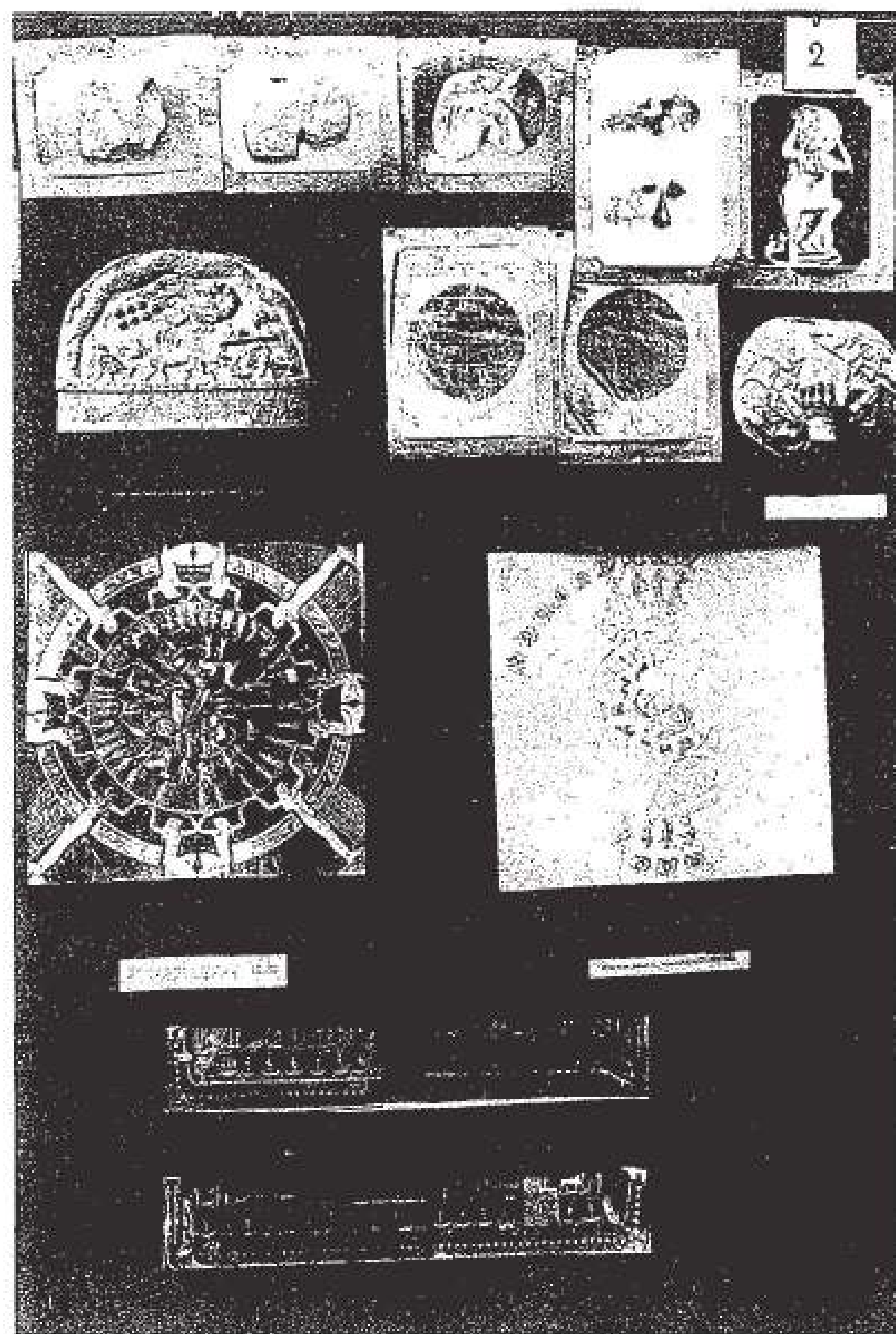
591 A. Bastian, 1887 (25 láminas). Sobre el aspecto pedagógico de *Mnemosyne* en relación con la antropología alemana –Wundt, Lamprecht, etc.–, cfr. C. Brosius, 1997.



89. *Representaciones cosmológicas y geográficas.* De A. Bastian, *Ethnologisches Bilderbuch*, Berlín, 1887, lám. XV.

de esquema– sirve de instrumento para una hipótesis sobre la unidad de la significación: los hombres de todos los tiempos tienen tendencia a representar el mundo circularmente. De otro, la disparidad de la representación –objetos mostrados en sus formatos y sus materiales heterogéneos: terracota babilónica, bronce etrusco o piedra romana, al lado de miniaturas tolemaicas o relieves egipcios– complica y problematiza la percepción del motivo considerado.

Mientras que Bastian se contenta con comparar *esquemas simbólicos* llevados a una misma escala, Warburg entra en el núcleo –y la desproporción– de las cuestiones antropológicas suscitadas por la idea misma de «cosmos»: sólo ante el panel de *Mnemosyne* se comprende el *intrincamiento imaginario* de la relación entre el hombre y la imagen que se hace de su universo. Ésa es la razón de que, en dicho panel, puedan verse conjuntamente representaciones del cielo, pero también un mundo entero cargado sobre los hombros de un hombre –Atlas, justamente– y, más aún, mundos configurados en el seno mismo de nuestras vísceras (en la parte superior del panel, las cuatro fotografías de «hígados adivinatorios» babilonios y etruscos) (*fig.* 90).



90. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Versión provisional del panel 2. Londres, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

Antinómico –quizá complementario– a este modelo sabio y positivista, un modelo artístico y vanguardista ha emergido, en algunos de los mejores conocedores de Warburg, para explicar las rarezas visuales de *Mnemosyne*. William Heckscher ha sido el primero en sugerir que el atlas warburgiano ponía en juego una forma de composición (una apariencia de no-composición) equivalente a algunas experiencias artísticas contemporáneas de Warburg: los *collages* cubistas de Braque y de Picasso, el *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp, los experimentos cinematográficos de las primeras décadas del siglo[592]... Martin Warnke, Werner Hoffmann y algunos otros han desarrollado después el modelo del collage apuntando a las experiencias dadaístas o surrealistas[593]. Recientemente Giorgio Agamben y, después, Philippe-Alain Michaud han tomado la noción de «montaje» en su sentido más específico, de suerte que la tentativa warburgiana se ha visto comprendida como una verdadera manipulación de «fotogramas», como una «historia del arte en la época del cine»[594].

Estos planteamientos han suscitado debates, y no sólo por el hecho de que Warburg lo ignorara todo sobre los montajes surrealistas o Marcel Duchamp, ni mostrara interés alguno, según parece, por los experimentos cinematográficos de su tiempo: así, por ejemplo, mientras que trataba por todos los medios de adquirir un molde del hígado adivinatorio de Piacenza[595], jamás intentó procurarse los pequeños films realizados por Dickson sobre las danzas indias. Así, Benjamin Buchloh ha cuestionado radicalmente «toda comparación entre Warburg y las técnicas de montaje utilizadas por las vanguardias artísticas»[596].

El argumento es triple. Es, en primer lugar, específico o *técnico*, en el sentido de que pone el acento sobre las diferencias de procedimiento que separan a cualquier ensamblaje vanguardista de una ordenación del tipo de la de *Mnemosyne*. En este sentido, Buchloh tiene mucha razón cuando diferencia los montajes fotográficos de Rodchenko y los de Warburg: no están fabricados de la misma manera y, por ende, no significan la misma cosa. En segundo lugar, tiene que ver con una línea divisoria *ideológica* en torno a

592 W. S. Heckscher, 1967, pp. 268-273.

593 M. Warnke, 1980a, pp. 158-164 (collages dadaístas). W. Hoffmann, 1980, pp. 65-69 (collage ready-made). R. Kany, 1985, pp. 1279-1283 (Kurt Schwitters). K. Forster, 1991, pp. 29-33 (Hannes Meyer, Kurt Schwitters). M. Kemp, 1975, pp. 5-25 (montajes surrealistas).

594 G. Agamben, 1992, p. 65 («[En *Mnemosyne*,] cada una de las imágenes es considerada como fotograma más que como realidad autónoma»). P.-A. Michaud, 1999, pp. 45-52.

595 A. Warburg, Carta a Robert Zahn de 31 de diciembre de 1924.

596 B. Buchloh, 1999, p. 129 (cito esta versión de entre las al menos tres con que cuenta este texto).

la confianza concedida –o no concedida– al «poder emancipador de los efectos igualitarios de la reproducción fotográfica», debate que enfrentaba, en aquel momento, a Siegfried Kracauer y a ciertos artistas de la vanguardia rusa[597].

Pero enseguida resulta peligroso mantener estas líneas divisorias tan netas, tan poco dialectizadas. Lo que una técnica libera por un lado lo aliena por el otro. Warburg criticó violentamente la manera en que las técnicas modernas –en especial el teléfono– habían jugado un papel de «destructoras nefastas del sentimiento de la distancia» *(verhängnisvolle Ferngefühl-Zerstörer)*[598], sin que ello le llevara, por lo demás, a privarse en su biblioteca de teléfonos y de medios sofisticados para la transmisión rápida de las obras. Probablemente sabía muy bien que lo que ganaba manipulando sus miles de fotografías debía medirse por el rasero de lo que perdía: la escala de los objetos, la empatía del color, el espacio concreto, y hasta el aire polvoriento de ese *Archivio* florentino en el que decía oír los «timbres de voz» de los hombres y de las mujeres del Quattrocento[599].

Un argumento mucho más general y *filosófico* da todo su sentido al rechazo de Benjamin Buchloh a comprender el atlas *Mnemosyne* a partir del montaje. Se trata, precisamente, de los modelos de tiempo inherentes al atlas, por un lado, y al pensamiento vanguardista, por otro. El atlas se incardina en una tentativa de «construir la memoria social» y reconstituir las «diferentes capas de la transmisión cultural»: ello supone, según Buchloh, que *Mnemosyne* pone en práctica un «modelo de memoria histórica y de continuidad de la experiencia» *(a model of historical memory and continuity of experience)* que se opondría en todos sus puntos a los modelos de la modernidad «en cuanto que proporcionan la presencia instantánea, el choque y la ruptura perceptiva» *(as providing instantaneous presence, schock, and perceptual rupture)*[600].

Presentada como algo incuestionable, esta última oposición –de un lado instantaneidad y ruptura, de otro memoria y continuidad– presenta el gran inconveniente de inscribirse en un credo postmodernista inspirado, sobre todo, por la contestable autoridad de Jean Baudrillard[601]. Aparte de esquematizar a ultranza la *historia* misma de las vanguardias[602], semejante plantea-

597 *Ibid.*, pp. 129-134.
598 A. Warburg, 1923c, p. 56.
599 *Id.*, 1902a, p. 69 (trad., p. 106).
600 B. Buchloh, 1999, pp. 119, 122 y 124.
601 Citado en exergo, *ibid.*, p. 117.
602 Cfr. G. Didi-Huberman, 1997, pp. 16-21. *Id.*, 2000, pp. 156-260.

miento se equivoca por completo en torno al sentido dado por Warburg –y por algunos de sus contemporáneos, como Freud y Walter Benjamin– a la noción de *memoria*.

Buchloh se contenta, en efecto, con prolongar la habitual confusión de la supervivencia con la «continuidad de la tradición», y de la memoria con el «recuerdo de las cosas pasadas»[603]. No puede, por tanto, imaginar, que el acto de memoria supone el intrincamiento –tal es la lección teórica del síntoma– de todo aquello que él quiere oponer: «choque» *con* «memoria histórica», «ruptura» *con* «transmisión cultural». No es por ser un dispositivo de memoria por lo que el atlas warburgiano no inventa algo tan radicalmente «chocante» e intempestivo como un montaje surrealista a lo *Documents*.

El atlas *Mnemosyne* es, pues, a su manera, un objeto de vanguardia. No desde luego porque *rompa con el pasado* (con ese pasado en el que no cesa de sumergirse), sino porque rompe con una cierta manera de *pensar el pasado* (cuyos esquemas más triviales, aunque sólo sean los del *ante* y el *post*, vehiculan sin saberlo nuestros actuales postmodernistas). La ruptura warburgiana consiste, justamente, en haber *pensado el tiempo mismo como un montaje* de elementos heterogéneos: tal es la lección antropológica de las «formaciones de supervivencia», que tan bien se corresponde, en el plano metapsicológico, con las de las «formaciones de síntoma».

El montaje que hay en *Mnemosyne* no es, evidentemente, un *procedimiento* que Warburg tuviera que tomar de Georges Braque, Kurt Schwitters o Alexander Rodchenko para confeccionar su atlas. No es solamente una manera de fabricar el objeto lo que nos impone ver en *Mnemosyne* una puesta en práctica del montaje: es, sobre todo, el *paradigma* mismo del pensamiento que lo sostiene y del conocimiento que de ello resulta. William Heckscher lo ha visto muy bien cuando habla de las construcciones warburgianas en términos de «descompartimentación» *(decompartmentalization)* y de «interpenetración» *(interpenetration)*. Cita a este respecto una frase de Warburg según la cual «los pensamientos pasan las fronteras, libres de derechos de aduana» *(Gedanken sind zollfrei)*[604]. Ahora bien, sólo el montaje –en cuanto que *forma de pensamiento*– permite espacializar esta «desterritorialización» de los objetos de conocimiento.

603 Cfr. B. Buchloh, 1999, pp. 123-134 (donde, por lo demás, todas las citas warburgianas son de segunda mano).

604 W. S. Heckscher, 1967, p. 260. Se trata de la adaptación por parte de Warburg de una máxima de Cicerón: *liberae sunt enim nostrae cogitationes*.

Mnemosyne es un objeto de vanguardia en el sentido de que se atreve a deconstruir el *álbum de recuerdos* historicista de las «influencias de la Antigüedad» para sustituirlo por un *atlas de la memoria* errático, regulado sobre el inconsciente, saturado de imágenes heterogéneas, invadido de elementos anacrónicos o inmemoriales, obsesionado por ese negro de fondo de los paneles que, a menudo, desempeña el papel de indicador de lugares vacíos, de *missing links*, de agujeros de memoria[605]. Si la memoria está hecha de agujeros, el nuevo papel atribuido por Warburg al historiador de la cultura es el de un intérprete de los rechazos, un «vidente» *(Seher)* de los agujeros negros de la memoria. *Mnemosyne* es un objeto intempestivo en la medida en que se atreve, en la época del positivismo y del historicismo triunfante, a funcionar como un puzzle o un juego de tarots desproporcionados (configuraciones sin límites, número de cartas a jugar infinitamente variable). Las diferencias jamás resultan reabsorbidas en identidad superior alguna: como en el mundo fluido de la «participación», *se animan con esas relaciones* que encuentra –mediante una experimentación siempre renovada– el cartomántico de este juego con el tiempo.

Mnemosyne es, por tanto, el objeto *anacrónico* por excelencia: se sumerge en lo inmemorial (la astrología babilónica de los primeros paneles) para resurgir en el futuro (predicción, en los últimos paneles, de los desbordamientos fascistas y antisemitas)[606]. Se ha dicho de Warburg que se situaba a medio camino entre el Talmud e Internet[607]. Sobre todo, crea una configuración epistémica enteramente nueva –un *conocimiento por el montaje* próximo a Benjamin, pero también, en ciertos aspectos, a Bataille o Eisenstein[608]– a partir de una observación del *Nachleben* mismo: *las imágenes portadoras de supervivencias no son otra cosa que montajes* de significaciones y temporalidades heterogéneas.

En este sentido, *Mnemosyne* es un objeto sin edad, porque imita a eso mismo que quiere conocer, ese montaje temporal que constituye toda «formación de supervivencia». La intuición de ello se había formado muy pronto en el espíritu de Warburg puesto que ya en 1890 consignaba en sus notas manuscritas que el «movimiento vivo» de las figuras del Renaci-

605 A. Warburg, 1928-1929, p. 132 (nota sin fechar).
606 *Id.*, 1927-1929, pp. 15-19 y 131-133 (láminas 1-2 y 78-79).
607 Cfr. M. Glashoff, A. Neumann y M. Deppner, 1987.
608 Cfr. M. Kemp, 1975, pp. 5-25. M. Jesinghausen-Lauster, 1985, pp. 273-303. S. Weigel, 1992, pp. 13-17. G. Didi-Huberman, 1995b, pp. 280-283. *Id.*, 2000, pp. 85-155. M. Rampley, 1999, pp. 94-117.*Id.*, 2001, pp. 121-149.

miento –pensemos en Pollaiuolo– debía su fuerza misma no a una «imagen aislada» sino siempre a una «serie de imágenes»:

> «Atribución del movimiento. Para atribuir movimiento a una figura que no se mueve es necesario despertar una serie de imágenes que se encadenan unas con otras –no una imagen aislada (*kein einzelnes Bild*): pérdida de la contemplación tranquila»[609].

Veamos un solo ejemplo: el panel 43 de *Mnemosyne*, dedicado a capilla Sassetti de Ghirlandaio (*fig. 91*) se nos presenta como un *desmontaje* del conjunto pictórico mismo (*fig. 92*): es decir, un *remontaje* interpretativo de sus configuraciones principales. Arriba a la derecha, todo el espacio de la capilla se despliega en tres dibujos realizados por Mary Hertz, la esposa de Warburg, que era pintora. Justo al lado, es la historia estilística e iconográfica la que se encuentra desplegada en la comparación entre *La confirmación de la regla de San Francisco,* de Giotto, y su versión renovada por Ghirlandaio[610]. Warburg pone en juego otras comparaciones: entre el retablo de Ghirlandaio (nórdico *y* clasicizante) y una *Madonna* contemporánea de su hermano Benedetto (exclusivamente inspirada por la tradición del Maestro de Moulins); entre el *San Jerónimo* de Ghirlandaio y el *San Agustín* de Botticelli. Todos los demás fragmentos de este montaje conciernen a los retratos: los donantes arrodillados, los niños y sus preceptores humanistas que surgen de la famosa escalera subterránea inventada por el pintor, y finalmente el grupo de notables en el que Warburg había reconocido, entre Francesco Sassetti y su hermano Bartolomeo, la figura de Lorenzo de Médicis[611].

El panel de *Mnemosyne*, por tanto, *hace acto* –interpretativo– de montaje disponiendo sobre el fondo negro elementos visuales organizados en polaridades o en secuencias de detalles-«fotogramas». Al mismo tiempo, *levanta acta* –aunque sea parcialmente– de que la propia capilla se presenta como un arte de la memoria, un gigantesco álbum desplegado sobre los muros de la iglesia florentina, un espacio de montaje iconográfico y temporal. El «presente» de los retratos anticipa el «futuro» mortal de los donantes: la capilla es funeraria, con las imágenes de Sassetti y de su esposa junto a sus propios sarcófagos. El «pasado» de las leyendas franciscanas o de la historia de Cristo sirve de modelo al «futuro» de la resurrección: un niño divino nace en el cuadro de altar, con la cabeza apoyada contra un

609 A. Warburg, 1888-1905, p. 42 (nota fechada el 29 de septiembre de 1890).
610 *Id.*, 1902a, pp. 70-71 (trad., pp. 106-107).
611 *Ibid.*, p. 72 (trad., p. 108).

sarcófago antiguo; un niño muerto, alusión a un drama familiar de los Sassetti, resucita en la escena del registro siguiente, mientras que otros niños surgen del suelo en el registro superior de la capilla. Todo ello bajo la autoridad litúrgica del altar y de su «presencia real» infinitamente reconducible (por medio de la eucaristía).

Ghirlandaio, por tanto, ha *montado* en sus frescos todos los registros de lo sagrado y de lo profano, de lo privado y de lo público, del espacio lejano (Belén) y del espacio próximo (Florencia), de la historia crística y de la historia franciscana (que es imitación suya), del estilo septentrional realista y del estilo meridional clasicizante, de los valores medievales y de los valores renacentistas, del humanismo intelectual y del «materialismo» burgués, de los nacimientos y muertes de todas clases –para integrarlos en un gran sistema figurativo cristiano frecuentado por las supervivencias del paganismo antiguo[612].

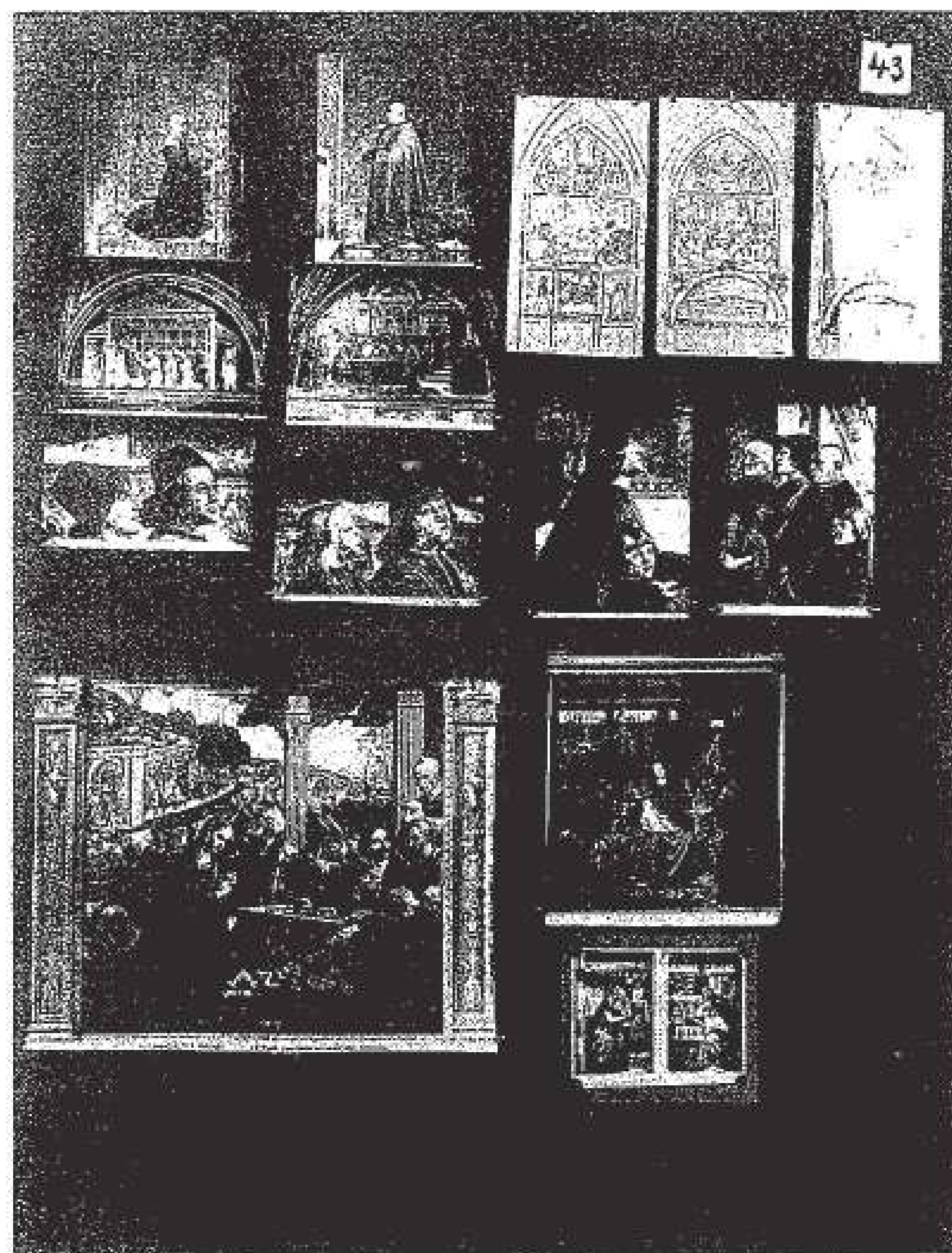
El primer modelo del atlas *Mnemosyne* hay que buscarlo, pues, en la estructura misma de los objetos que interroga, que «desmonta» y «vuelve a montar» analíticamente. Lo mismo que *Mnemosyne* permite comprender las «formaciones de supervivencia» como montajes –y ello vale para Ghirlandaio, pero también para los frescos-jeroglífico del Palazzo Schifanoia, los bajorrelieves encastrados en el arco de Constantino o las reuniones enigmáticas representadas en el grabado *Melencolia I* de Durero–, del mismo modo las imágenes de esta tradición figurativa ayudan a comprender la importancia y el anclaje de este conocimiento por el montaje (cuya novedad misma, parafraseando a Walter Benjamin, nos remite al «torbellino del origen»). ¿Acaso no establece precisamente *Mnemosyne* un vínculo, enriquecedoramente recíproco, entre arte y saber, entre lo sensible y lo inteligible[613]? Eso es, en todo caso, lo que el propio Warburg trataba de poner en práctica en su atlas:

> «Gracias a estas investigaciones [para mi atlas], puedo comprender hoy, y demostrar, que pensamiento concreto y pensamiento abstracto no se oponen con nitidez, sino que, por el contrario, determinan un círculo orgánico de la capacidad intelectual del hombre... En mi *Mnemosyne* espero poder representar tal dialéctica en su desarrollo histórico»[614].

612 *Ibid.*, p. 74 (trad., p. 110).

613 Cfr. F. A. Yates, 1996 (sin duda el estudio más «warburgiano» realizado después de la guerra en el marco del Instituto londinense).

614 A. Warburg, Carta a su hermano Max de 5 de septiembre de 1928 (citada por M. Ghelardi, 2001, p. 184).



91. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Panel 43. Londres, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

¿De qué está hecho un montaje, cuáles son sus *elementos*? Warburg, que no tenía a su disposición el modelo técnico del «fotograma», hablaba a menudo en términos de «detalles». Detalles: pequeñas cosas que pasan desapercibidas, como esos motivos discretos perdidos en la grisalla de un fresco, el reverso de una medalla desconocida o el modesto zócalo de estatua que se ve, aquí y allá, a lo largo del atlas warburgiano. Detalles, sobre todo: cortes, recortes, reencuadres apretados en el vasto campo de las imágenes, como esos rostros aislados de los tres hijos de Lorenzo el Magnífico en el panel 43 de *Mnemosyne (fig. 91)*.

Y henos aquí llevados de nuevo al motivo, al *motto* warburgiano más célebre (por desgracia tan célebre como abusivamente utilizado): «El buen Dios habita en el detalle» *(der liebe Gott steckt im Detail)*, una máxima anotada por Warburg en octubre de 1925 para su seminario de Hamburgo. Gombrich, al haber encontrado la frase escrita en francés en algunos manuscritos, la atribuye a Gustave Flaubert[615]. Su referencia directa sería más bien, según Dieter Wuttke, un *dictum* filológico de Usener según el cual «es en los más pequeños puntos donde residen las fuerzas más grandes»[616]. Pero William Heckscher está en lo cierto al remontar mucho más atrás –hasta Vico y las «pequeñas percepciones» de Leibniz– ese motivo teórico y hasta teológico[617], que sentimos portador de toda una tradición frecuentada por la imagen del *mundus in gutta* y por el problema de la *verdad* oculta en toda cosa, hasta en la más humilde[618].

El detalle no tiene ningún estatuto epistemológico intrínseco: todo depende de lo que se espere de él y de la manipulación a la que se le someta. Es preciso, pues, para comprender la máxima warburgiana, preguntarse acerca de los *valores de uso* del detalle en el autor de *Mnemosyne*. Si el panel 43 «se acerca» de tal modo a los rostros de niños que surgen del suelo, en el fresco de Ghirlandaio, es porque Warburg quiso singularizarlos detallándolos. Y, ante todo, darles un nombre, identificarlos: Piero, Giovanni y Giuliano de Médicis. El detalle sería, pues, en primer lugar, un

615 E. H. Gombrich, 1970, pp. 13-14 (nota). La atribución a Flaubert es rechazada por D. Wuttke, 1977, p. 70.

616 D. Wuttke, 1977, pp. 70-74. M.M. Sassi, 1982, pp. 86-91, cita otros textos de Usener, así como una frase de Dilthey según la cual «Dios yace en la cosa particular» *(der Gott, der im Einzelding steckt)*. Cfr. igualmente R. V. Cristaldi, 1980, pp. 202-203. A. Parente, 1980, pp. 203-205. S. Trottein, 1983, pp. 34-35. R. Kany, 1985, pp. 1265-1283. G. Mastroianni, 2000, pp. 413-442.

617 Cfr. H. J. Baden, 1962.

618 A. Warburg, 1902a, pp. 74-82 (trad., pp. 110-117). *Id.*, 1902b, pp. 103-124 (trad., pp. 137-157).

indicio de identidad: el historiador ha escrutado los rostros, comparado las pinturas con las medallas, seguido las modificaciones de las fisonomías en la historia, estudiado los blasones familiares, las *ricordanze*, las genealogías. Y es así como pudo poner un nombre sobre cada –o casi– rostro pintado por Ghirlandaio en Santa Trinità o por Memling en los paneles externos de su *Juicio final*[619]. Warburg llama –quizá de un modo poco afortunado– «nominalismo» a ese poder de reconstitución prosopográfica cuya dificultad lo emparenta con el «trabajo del detective»:

> «[...] así, el final de un trabajo de historiador comparable al del detective *(durch die Künste historischer Detektivarbeit)*, los materiales de que disponemos se extienden al principio ante nosotros como una masa inerte y muerta; en el curso de estas exhumaciones arqueológicas, nuestros esfuerzos aparentemente no han sacado a la luz otra cosa que los mojones que jalonan rutas desde hace mucho tiempo desiertas y que llevan cifras medio borradas. Pero, en nuestra búsqueda de métodos indirectos para reanimar el pasado *(indirekte Wiederbelebungsmittel)*, el nominalismo histórico *(der historische Nominalismus)*, termina a la larga por recuperar sus derechos: un dato externo como es el conocimiento de su nombre hace revivir a Catarina como una personalidad de carne y sangre *(lässt Catarina als leibhafte Persönlichkeit auferstehen)*»[620].

Al conseguir identificar a todas estas figuras pintadas por medio de «métodos indirectos» o de «datos externos» –es decir, ante todo por medio de múltiples búsquedas de archivo–, Warburg parece haber derrotado a los positivistas en su propio terreno. Sentimos entonces una fuerte tentación de enrolar al detalle warburgiano en el equipamiento de los «policías científicos» del arte: «Warburg se aplicó tan a fondo para hacer hablar a estas figuras que le revelaron sus nombres», escribe, por ejemplo, con admiración no disimulada, Enrico Castelnuovo[621]. En consecuencia, es grande la tentación de reducir el «detalle» warburgiano –y, con él, el «síntoma» freudiano– al rango de «indicios» detectivescos al modo de Sherlock Holmes (o, peor, al modo de Galton y Bertillon) o de «criterios» de identificación del historiador atribucionista al modo de Morelli[622].

619 A. Warburg, 1902a, pp. 74-82 (trad., pp. 110-117). *Id.*, 1902b, pp. 103-124 (trad., pp. 137-157).
620 *Id.*, 1902b, p. 111 (trad., p. 145).
621 E. Castelnuovo, 1973, p. 42.
622 Cfr. H. Damisch, 1971, pp. 70-84 y 82-96 (Freud, Morelli). C. Ginzburg, 1979, pp. 139-180 (Warburg, Freud, Morelli, Sherlock Holmes, Galton, Bertillon). D. Arasse, 1992, p. 10 (Warburg, Morelli). Para una crítica de estas diversas aproximaciones, cfr. G. Didi-Huberman, 1985, pp. 28-62. *Id.*, 1990a, pp. 271-328. *Id.*, 1998a, pp. 76-98.

El detalle, según Warburg, no es ni un simple indicio de identidad, ni un *semeion* que permita incluir la obra en una nosología de los estilos, ni una «clave» iconológica que permita revelar el sentido oculto de las imágenes. El detalle es entendido siempre por Warburg a partir de su naturaleza *sintomática*, lo cual implica, al menos, cuatro cláusulas muy precisas. En primer lugar, la *identidad* de las figuras pintadas no constituye, en absoluto, la meta de la interpretación warburgiana: del mismo modo que para Freud el enunciado de una identidad («¡Es mamá!») no marca el resultado sino, por el contrario, el comienzo del trabajo analítico, para Warburg el «nombre propio de Catarina» no sirve sino para comenzar el trabajo interpretativo tendente, dice, a «resucitar» *(auferstehen)* un fantasma, a devolverle algo de «encarnación» *(Leibheit)* perdida. El objeto último al que apunta la historia warburgiana no es la identidad –la prosopografía, o incluso la sociología– de los actores de la imagen, sino su paradójica «vida» *(Leben)* de fósiles enigmáticos: su *Nachleben*.

En segundo lugar, el detalle según Warburg es siempre entendido a partir de sus efectos de intrusión o de excepción, de su *singularidad histórica*, en suma[623]. El exergo elegido para el texto de 1902 sobre el retrato es, no casualmente, un «elogio de la excepción» debido a Francesco Guicciardini[624]. Un modo de interrogar no la identidad de los personajes representados en un fresco del Renacimiento, sino el «carácter particular» *(Besonderheit)* y hasta anormal –patológico– de la relación misteriosa entre un retratista y su cliente, entre una efigie y aquel al que ésta representa: un modo de interrogar no ya al «producto» *(Resultat)* obtenido por el artista sino al «proceso» *(der Prozess im Werke)* intersubjetivamente puesto en acción en la fabricación de las imágenes[625].

En tercer lugar, esta singularidad, esta falla en el presente, es entendida, a su vez, como el indicio de una *estructura de supervivencia*. Si Ghirlandaio representa, en su retablo, la adoración de los pastores con tal lujo de deta-

623 Cfr. G. Didi-Huberman, 1996c, pp. 145-163.

624 A. Warburg, 1902a, p. 66. Este texto ha sido omitido en la traducción francesa. Helo aquí: «Es un gran error hablar de las cosas del mundo de manera indistinta, absoluta y, por así decirlo, como regla general: porque casi todas presentan, en efecto, distinción y excepción, en razón de las variedad de las circunstancias, que hacen que no pueda ser fijada con ayuda de una misma medida. Ahora bien, estas distinciones o excepciones no están escritas en los libros y es preciso que nos las enseñe la discreción» (*È grande errore parlare delle cose del mondo indistintamente e assolutamente, e, per dire così, per regola; perche quasi tutte hanno distinzione ed eccezione per la varietà della circumstanze, in le quali non si possone fermare con una medesima misura; e queste distinzioni e eccezioni non si trovano scritte in su' libri, ma bisogna lo insegni la discrezione*).

625 *Ibid.*, p. 69 (trad., p. 105).

lles –el historiador se siente satisfecho de saber que lo ha tomado del realismo flamenco– es también, dice Warburg, para hacer vivir y sobrevivir un viejo fondo inmemorial de supersticiones paganas ligadas a la práctica de los exvotos realistas (modelados en vivo) desde la Antigüedad etrusca y romana. Así, la «observación aguda del detalle» en el pintor debe interpretarse en función de un fenómeno antropológico de larga duración, un «segundo plano religiosa» en el que se intrincan «enigmáticamente» costumbres septentrionales y costumbres meridionales, cristianismo y paganismo, el Ahora histórico y el En otro tiempo superviviente.

En cuarto lugar, este uso del detalle supone que éste se regula, para aprehender su función, sobre los *poderes del inconsciente*. Lo mismo que en Freud, el detalle en Warburg se revela en el «desecho de la observación»: es un *detalle por desplazamiento* y no un *detalle por crecimiento*. Piénsese, por ejemplo, en los famosos «accesorios en movimiento», esos detalles casi ornamentales en los que Botticelli albergaba al «buen Dios» de la expresión patética[626]. Pensemos también en la importancia crucial –estilística, pero también antropológica y simbólica– que otorgaba Warburg a las «artes menores» como el grabado o a las «artes aplicadas» como el tapiz[627].

En Warburg, por tanto, el detalle no es asunto de una *conciencia minuciosa* que se ejercería en la exactitud de las cosas a ver, a discernir. Eso es lo que explica por qué encontramos aquí y allá, en sus textos, tantos elementos en los que *el detalle es criticado* desde un punto de vista estético, por ejemplo cuando Piero della Francesca es elogiado por «renunciar a las cosas no esenciales» que son los «detalles naturales» en los que un Agnolo Gaddi, según él, se complacía aún[628]. El hecho de que esta crítica del detalle «por exactitud» suscitara igualmente en Warburg un elogio de pintores contemporáneos como Arnold Böcklin o Max Klinger[629] nos demuestra hasta qué punto su modelo teórico –como ya sugiriera Edgar Wind en 1931[630]– es, tanto aquí como en otros aspectos, «pático» y hasta psicopatológico. Lo que equivale a decir que el detalle concierne a los movimientos o a los desplazamientos de un deseo que no dice su nombre: no tanto una «conciencia minuciosa», pues, cuanto un *inconsciente maligno* siempre presto a alojarse allá donde no se le buscaba.

626 *Id.*, 1893, pp. 36-63 (trad., pp. 69-91).
627 *Id.*, 1899a, 1905b, 1906-1907, 1907a, 1911, 1927c.
628 *Id.*, 1914, pp. 173-176 (trad., p. 227). *Id.*, 1889b (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 103).
629 *Id.*, 1901 (citado por E. H. Gombrich, 1970, pp. 94, 152-153, 184 y 276).
630 E. Wind, 1931, p. 34.

¿Tendrá entonces el «buen Dios» del aforismo warburgiano algo de genio maligno, algo del poder de los fantasmas? No nos aporta, en efecto, ni la omnividencia, ni la omnisciencia que esperaría un positivista. Los detalles no se revelan significativos sino en su carácter de portadores de incertidumbre, de no-saber, de desorientación. En la misma época en que Warburg interrogaba a los «compromisos» establecidos por Ghirlandaio entre super-yo cristiano y supervivencias paganas, Freud descubría que los detalles portadores de certeza no son más que la máscara, la «pantalla» de un compromiso con el rechazo[631]. No es casual que la célebre frase de Warburg «El buen Dios habita en el detalle» fuese escrita por Warburg justo al lado de otra que concierne, justamente, al no-saber: «Estamos a la búsqueda de nuestra propia ignorancia, y allá donde la encontramos la combatimos»[632].

¿Por qué buscar sin descanso este elemento de *no-saber* que combatimos? ¿Por qué no contentarse, simplemente, con el *saber*, como se supone que hacen los sabios? Warburg sacaba la respuesta de su propia experiencia psicoanalítica en Kreuzlingen: el no-saber lleva la marca de lo más crucial que hay en nosotros –o en nuestra cultura–, pero también de lo más «combatido», de lo más rechazado, e incluso de lo más excluido. Y así el «buen Dios» no sería más que el surgimiento de todos nuestros demonios inconfensados en un «detalle» productor de ese saber paradójico: un saber tejido de no-saber, incapaz de constituir su objeto sin implicarse en él, totalmente intrincado.

La acepción sintomática del detalle nos permite, en cualquier caso, comprender mejor la estructura tan extrañamente *no iconográfica* de *Mnemosyne*. En 1891-1892, Warburg había intentado, en un repertorio titulado *Ikonographische Notizen*, clasificar ciertos temas figurativos por orden alfabético: J como «Judas», K como «König», etc. Pero este repertorio, como tantas otras tentativas de ese género, había quedado casi vacío[633]. Es evidente que el modelo del diccionario –es decir, la organización misma de la *Iconología* de Cesare Ripa– no podía convenir a la epistemología de las supervivencias: el comparatismo rizomático de Warburg perseguía no tanto la *identificación* de los motivos y su ley histórica de evolución cuanto su *contaminación* y su ley temporal de supervivencia[634].

631 S. Freud, 1899, pp. 113-132.
632 Citado por D. Wuttke, 1977, p. 68: «Zwei Wahlsprüche: 1. Wir suchen unsere Ignoranz auf und schlagen die, wo wir sir finden. 2. Der liebe Gott steckt im Detail».
633 A. Warburg, 1891-1892.
634 Cfr. M. Warnke, 1980b, pp. 53-61.

Mnemosyne nos muestra con fuerza cómo Warburg, al romper los pretiles iconográficos, desplazaba desde el principio todas las aspiraciones de esa *iconología* cuya paternidad, sin embargo, se le otorga. «Iconología» no es, ciertamente, el nombre de la «ciencia sin nombre» esperada durante toda su vida por Aby Warburg. En primer lugar, porque no constituía más que un instrumento entre otros –y ahí reside todo el sentido de la famosa intervención en 1912 en el Congreso de Roma[635]–. Pero además, y sobre todo, porque la iconología magistralmente constituida por Erwin Panofsky se desembarazó *in petto* de todos los grandes desafíos teóricos de los que la obra warburgiana había sido portadora. Panofsky quiso definir el «significado» *(meaning)* de las imágenes allá donde Warburg quería captar su «vida» *(Leben)* misma, su paradójica «supervivencia». Panofsky quiso *interpretar* los contenidos y los «temas» figurativos más allá de su expresión, mientras que Warburg trataba de *comprender* el «valor expresivo» de las imágenes más allá de su significado mismo.

Panofsky, en suma, quiso reducir los *síntomas* particulares a *símbolos* que los englobaban estructuralmente –según la famosa «unidad de la función simbólica» tan cara a Cassirer–, en tanto que Warburg se adentró por la vía inversa: revelar, en la unidad aparente de los símbolos, el esquizo estructural de los síntomas. Panosfky quiso partir de Kant para adentrarse por la vía de un *saber-conquista*, de lo que dan testimonio la extraordinaria fecundidad de su obra, la perpetua conciencia de sí y la cantidad impresionante de resultados obtenidos. Warburg, por su parte, había partido de Nietzsche para adentrarse por la vía de un *saber-tragedia*, del que dan testimonio lo errático de su obra, el extraordinario dolor de su pensamiento, el lugar que ocupan en él el no-saber y la empatía y la cantidad impresionante de cuestiones sin respuesta que nos plantea. Para construir su saber, Panofsky –como todos los que, después de él, reclaman su pertenencia a la disciplina iconológica– no cesó de separar forma y contenido, mientras que Warburg no había cesado de intrincarlos. No hay más que ver el lugar cada vez más necesario que otorga Panofsky al discernimiento iconográfico –nada puede empezar, dice en sustancia, en tanto no se sepa con certeza si esa figura representa a Judith *o bien* a Salomé[636]–, mientras que Warburg, desde *Ninfa* hasta *Mnemosyne*, no había cesado de descomponer este discernimiento para

635 A. Warburg, 1912, p. 185 (trad., pp. 215-216).
636 E. Panofsky, 1939, pp. 26-28.

trabajar, justamente, a partir de los intrincamientos –Judith *con* Salomé y con tantas otras encarnaciones posibles–, de los *indiscernibles iconográficos*[637].

Se encuentra, sin embargo, en Warburg la reivindicación de una «iconología», atestiguada, como se ha visto, por el manifiesto de 1912. Pero ésta aparece dotada de una precisión considerable que la distingue, en efecto, de todos los desciframientos panofskianos o neo-panofskianos que la seguirán. Mientras que la aspiración declarada de la iconología estándar fue aportar una *solución al jeroglífico* que constituye la obra figurativa, Warburg había protestado enérgicamente, de antemano, contra semejante aspiración:

> «¡Queridos colegas! Resolver un jeroglífico *(die Auflösung eines Bilderrätsels)* –y, sobre todo, si no se puede ni esclarecerlo tranquilamente sino sólo dar golpes de proyector cinematográfico *(kinematographisch scheinwerfen)*– no era, evidentemente, el objetivo de mi intervención»[638].

Mnemosyne ilustra perfectamente este «no-propósito» de Warburg: su trabajo no consiste en intentar el desciframiento sino la *producción del jeroglífico* mismo. Es eso, un montaje: una intepretación que no trata de reducir la complejidad sino de mostrarla, exponerla, desplegarla según una complejidad en segundo grado. Lo que supone construirla... a «golpes de proyector cinematográfico» fatalmente discontinuos. Resulta difícil, ante esta metáfora que evoca el carácter casi fílmico de las diapositivas proyectadas en «*fusées*» por el conferenciante, no pensar en las teorías del montaje elaboradas por algunos grandes cineastas contemporáneos de Warburg –como Dziga Vertov o S.M. Eisenstein– o en el flujo «inconstante» *(sprunghaft)* con el que Walter Benjamin caracterizaría su propia noción de «imagen dialéctica».

La iconología warburgiana aspira, efectivamente, a producir algo *así* como una *imagen dialéctica de los relaciones entre las imágenes*: trabaja por desmontaje del continuum figurativo, por *fusées* de detalles entrecortados y por remontaje de este material en ritmos visuales inéditos. Warburg era célebre antes de *Mnemosyne* por sus conferencias en las que, tras una breve introducción,

637 A. Warburg, 1900. Id., 1928-1929, p. 82 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 287). Sobre la herencia iconológica como mala interpretación del pensamiento warburgiano, cfr. K. W. Forster, 1976, pp. 169-176. G. Agamben, 1984, pp. 27-35. G. Carchia, 1984, pp. 105-108. M.A. Holly, 1993, pp. 17-25. M. Warnke, 1994, pp. 130-135. H. Bredekamp, 1995, pp. 363-371.

638 A. Warburg, 1912, p. 185 (trad., p. 215). La palabra *Auflösung* denota precisamente el acto de desligar, desatar: desintrincar.

exclamaba «¡Oscuridad!» *(Dunkel)* lo mismo que un director de cine hubiese gritado «¡Acción!». Comentaba las imágenes en plena oscuridad, en el ritmo entrecortado de las imágenes sucesivas. Después gritaba «¡Luz!» *(Licht)*, concluía, y la sesión había acabado[639].

Con *Mnemosyne* este carácter «entrecortado» se convierte en una característica tabular, perceptible sincronicamente. La oscuridad ambiente de la sala de proyección en la que van surgiendo las diapositivas sobre la pantalla blanca de paso a una serie de pantallas negras en las que, en la luz ambiente, van surgiendo –en blanco y negro, en tonos de gris– las fotografías pinzadas sobre la tela. Todas las «atracciones» y todos los contrastes son, ahora, visualmente presentados en paquetes simultaneos, en tanto que la oscuridad de los fondos da a este montaje su *medio de aparición* fundamental. Ya desde el primer vistazo *Mnemosyne* rompe con todos los otros dispositivos conocidos de atlas científicos por esta pregnancia visual de los fondos negros (*figs. 44, 69-71 y 90-91*).

¿Cuál es, pues, la función de esta omnipresente oscuridad cuya importancia parecen no haber comprendido totalmente ni los propios discípulos de Warburg[640]? ¿Qué quiere decir aquí «medio de aparición»? Quiere decir, en primer lugar, *un fondo*: la tela negra de los paneles de *Mnemosyne* se encuentra, fisicamente, *bajo las imágenes*, que se nos aparecen, por tanto, antes que él. Pero el «medio» de que hablamos no es solamente el campo óptico del que se destacan las figuras: constituye, al mismo tiempo, su espacio material, su entorno dinámico, su «lugar de estancia». El medio oscuro debe entenderse, pues, como el *Umwelt* –el mundo circundante– de las imágenes montadas sobre el panel del atlas: como un océano en el que pecios procedentes de múltiples tiempos se hubiesen amontonado en el fondo del agua negra.

Un «medio» semejante puede entenderse, también, como la *materia* cromática de la que las imágenes aparecen, entonces, como variaciones texturales que van del trazo negro sobre fondo blanco (*fig. 14*) a las grisallas, las sombras y los trazados más confusos (*fig. 90 abajo*). Desde ese momento, el «medio» puede ser comprendido como *Medium* –en el sentido físico, y hasta químico, del término–, es decir, una atmósfera visual capaz de manifestarse *hasta en las mismas imágenes*.

639 Cfr. M. Ghelardi, 1999, p. 12.
640 Cuando Gertrud Bing y Ernst Gombrich reemprendieron, en 1937, la empresa del atlas, éste presentaba las imágenes bien aisladas (y no en «paquetes») sobre fondo blanco. Cfr. A. Warburg, 1927-1929, p. XIII (introducción).

Finalmente, el «medio» puede comprenderse como el *intervalo* que existe entre las imágenes, esos «detalles» o «mónadas» de cada panel. El intervalo se manifiesta, en primer lugar, en los bordes que separan las fotografías: forman a menudo grandes zonas vacías de tela negra. Esta última acepción del «medio», que debemos llamar, en alemán, *Zwischenraum*, el «espacio entre», es esencial para entender todo lo que *Mnemosyne* inventa y pone en juego en su manipulación de imágenes y en sus efectos de conocimiento. Dado que las zonas negras dispuestas por Warburg aportan un «fondo», un «médium» e incluso un «paso» entre las fotografías, es fácil entender que son algo muy distinto a un simple segundo plano preparado para disponer los diversos elementos de un puzzle: son partes del propio puzzle. Ofrecen al montaje su *espacio de trabajo* mismo, lo que Dziga Vertov –desde otros horizontes, desde luego– había enunciado en 1922:

> «Son los *intervalos* (pasos de un movimiento a otro) y no, en modo alguno, los movimientos mismos, los que constituyen el material (elementos del arte del movimiento). [...] La organización del movimiento es la organización de sus elementos, es decir, de los intervalos»[641].

¿Deberá, entonces, sorprendernos que Warburg definiera la particularidad –el objeto mismo– de su iconología como una «iconología del intervalo» *(Ikonologie des Zwischenraums)*[642]? Esta expresión, que ha resultado muy enigmática para muchos exegetas, parece haber definido en 1929 el proyecto mismo de su atlas como reunión de un «material» de imágenes que forman el cuerpo visual de su hipotética «psicología de la evolución en la determinación de las causas», expresión esta en la que hay que reconocer una de las innumerables denominaciones buscadas por Warburg para subtítulo de *Mnemosyne*[643]. Parece remitirse, así, al *dictum*, inspirado en Goethe, según el cual «el problema» –pero Warburg escribía también: «La verdad»– «está en el medio»[644].

Es del proceso mismo de montaje, tal y como lo pone en práctica *Mnemosyne*, del que hay que partir para comprender la apuesta –epistemológica– de la «iconología de los intervalos». Miremos de nuevo la plancha 43 (*fig. 91*): cada «detalle» está bien separado del otro por un «intervalo» negro

641 D. Vertov, 1922, p. 18 (una primera versión de este texto data de 1919).

642 A. Warburg, 1928-1929, p. 135. La expresión sirve de título a las notas de las páginas 136-146.

643 *Ibid.*, p. 137 (nota fechada el 11 de abril de 1929): «Ikonologie des Zwischenraums. Material zu einer Entwicklungspsychologie der Ursachensetzung».

644 *Id.*, 1918, pp. 611-614.



92. Domenico Ghirlandaio, *Capilla Sassetti*, 1479-1485. Fresco (muros) y temple sobre madera (retablo). Florencia, Santa Trinitá. Foto G. D.-H.

más o menos profundo, que dibuja, en negativo, la *armadura visual del montaje* como tal. Pero cada «detalle» resulta, a su vez, reenmarcado de manera que incluye todo el sistema de los «intervalos» que organiza, sobre los muros de la capilla florentina, el dispositivo entero de la representación: los esposos Sassetti, por ejemplo, son visibles entre las dos cornisas de falso mármol que los encuadran y sirven, sobre todo, de espacio intermedio, de *Zwischenraum*, entre el tiempo del retrato (Florencia, año 1480) y el que representa, justo a su lado, el retablo de la *Adoración* (Belén, año 0).

Cada «detalle» de Mnemosyne podría, sin duda, ser analizado en función de la red de «intervalos» que su propio encuadre ha producido. Pero Warburg va más lejos todavía, puesto que el encuadre de las fotografías está elegido precisamente para hacer visible la armadura de los «intervalos» que estructuran su referente, el fresco mismo. Así, los tres «detalles» de los niños Médicis, en la plancha 43, nos hacen descubrir, en primer plano, esa gran falla –espacio intervalar por excelencia– inventada por Ghirlandaio en el suelo de su *Confirmación de la regla de San Francisco*.

Estar atento a esto permite, si uno toma en consideración el conjunto entero de la capilla (*fig. 92*), comprender el papel esencial de los «intervalos» en el montaje figurativo operado por el propio pintor: zona de separación entre el altar real y el sarcófago pintado sobre el retablo; deterioro de las pilastras del encuadramiento en madera dorada y de los pilares representados en el cuadro; pliegue conmovedor del muro que incluye el sarcófago del donante y del muro que exhibe su retrato; papel dramático de los intervalos creados entre los diferentes registros del muro: una figura *in abisso* surge *por encima* del cielo de la Adoración; niños vivos surgen de un *subsuelo* situado *por encima* de una aparición celeste de San Francisco resucitando a un niño muerto... Todo ello nos permite comprender a los «intervalos» como *red de bisagras figuradas* que organizan el sistema entero de la representación.

Así, pues, sin forzar las cosas, podría deducirse de todo eso que, para Warburg, «el buen Dios habita en el intervalo». Lo cual supone una *noción intervalar del detalle*, lo cual exige un *análisis detallado de los intervalos*. Al defender la primera, Warburg anticipaba una idea capital de Walter Benjamin según la cual «es precisamente en los detalles ínfimos de *lo intermedio* donde se manifiesta lo eternamente idéntico» de las cosas susceptibles de supervivencia[645]. Con la segunda, Warburg anticipaba el proyecto de un análisis estructural

645 W. Benjamin, 1927-1940, p. 561 (la palabra *intermédiaire* está escrita por Benjamin en francés).

de las singularidades. El *detalle* no vale más que como singularidad, es decir, como bisagra, pivote –es decir, el *intervalo* que permite efectuar un *paso*– entre órdenes de realidad heterogéneos que se trata, no obstante, de montar juntos.

En su intervención de 1912, Warburg pedía al análisis iconológico no «dejarse intimidar ni aterrorizar por fronteras policiales y [no] temer miedo a considerar a la Antigüedad, la Edad Media y los Tiempos Modernos como períodos indisociables» (*als zusammenhängende Epoche*)[646]. El intervalo –que permitía ya al pintor Ghirlandaio montar conjuntamente la Antigüedad de un sarcófago romano, la Edad media de una devoción religiosa y los Tiempos Modernos de un retrato burgués– sería, pues, *el instrumento epistemológico por excelencia de la desterritorialización disciplinar* perseguida por Warburg a lo largo de toda su vida. Es bien sabido que las fronteras son a menudo separaciones arbitrarias en el ritmo geológico de una misma región. ¿Qué hace, entonces, el que cruza clandestinamente una frontera? Utiliza un intervalo ya existente –una línea de fractura, una falla, un corredor de erosión– y, en la medida de lo posible, inadvertido como «detalle» por los aduaneros. Es así como funciona la «iconología del intervalo»: siguiendo los ritmos geológicos de la cultura para transgredir los límites artificialmente establecidos entre disciplinas.

Si Warburg hizo grabar la palabra *Mnemosyne* en la entrada de su casa –de su biblioteca– fue porque había comprendido la naturaleza esencialmente mnemónica de los hechos de cultura. Ahora bien, la memoria es *montadora* por excelencia: reúne elementos heterogéneos («detalles»), excava fallas en el *continuum* de la historia («intervalos»), para crear circulaciones entre todo ello: juega –y trabaja– con el *intervalo de los campos*. Es por eso por lo que tanto la biblioteca como el atlas tenían que crear vínculos entre todos esos dominios, tan diversos pero tan intrincados, de la historia humana. Edgar Wind comprendió perfectamente, una vez más, el papel esencial que desempeñan, en este paisaje, las realidades intervalares, «transitorias» (*transitorisch*), comprendidas como «momentos pregnantes» (*fruchbarster Augenblick*) de la cultura en su conjunto[647].

Todos los fenómenos de memoria se presentan como intrincamientos –de campos, de sentidos, de tiempos–. Ahora bien, si queremos ver lo que pasa en el interior de un intrincamiento, si queremos conocer la intimidad

646 A. Warburg, 1912, p. 185 (trad., p. 215).
647 E. Wind, 1931, p. 29 (cito aquí la versión alemana, más próxima al vocabulario warburgiano).

viva del amasijo de serpientes, descubrimos que el movimiento de los cuerpos entremezclados dibuja toda una red de intervalos que están, a su vez, en movimiento. Eso es, aproximadamente, lo que Warburg quería hacer al estudiar un fresco, un ritual votivo o una creencia astrológica. Prestar atención a los intervalos era ofrecerse una oportunidad de observar cómo se abrazan y se separan, cómo se combaten y se mezclan, cómo se alejan y se intercambian los elementos de un intrincamiento.

Y he ahí por qué el intervalo modifica de golpe la noción de iconología que Warburg le asociaba: modifica toda la idea –aún tan difundida entre los historiadores del arte– de la relación entre imágenes (*icono-*) y textos (*-logía*). Mientras que Panofsky y sus discípulos quieren leer los textos como «fuentes» o «claves» interpretativas de las imágenes, mientras que un historiador como Mario Praz mantiene a las imágenes en su relación «paralela» con los textos literarios[648], Warburg pretende desde el principio sacar a la luz ese «medio» intervalar que sería «el vínculo natural entre la palabra y la imagen» (*Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*)[649].

Ello no quiere decir que haya que confundirlo todo, ni tampoco que una «forma simbólica» venga a coronar imágenes y textos desde su «unidad» superior. Quiere decir que las *diferencias* –y las polaridades, o hasta las contradicciones que éstas suponen[650]– liberan, aquí y allá, procesos intervalares en los que se puede ver el *paso*, la conversión posible de un orden de realidad en otro. Al señalar, en su conferencia de 1923, que la «actitud tropológica es un estado mental que permite observar la función del intercambio de imágenes *in statu nascendi*»[651], Warburg ponía el dedo en la llaga sobre esa función dominada por los antiguos *figura* y después por Freud «figurabilidad» (*Darstellbarkeit*) y gracias a la cual, precisamente, el intercambio entre palabra e imagen –en el arte, en el sueño o en el síntoma– se hace posible. No hay «vínculo natural entre la palabra y la imagen» (es decir, un hipotético medio-*Umwelt* que les reuniría) si no es en la apertura sintomática practicada en la una o en el otro (es decir, un medio-*Zwischenraum* que los disocia, a cada uno, de sí mismo).

Si Mnemosyne juega –trabaja– con el intervalo de los campos, lo hace igualmente con el *intervalo de los sentidos*: no hay mundo simbólico posible sin

648 M. Praz, 1967.
649 A. Warburg, 1902a, p. 70 (trad., p. 106).
650 *Id.*, Tagebuch, 1929 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 253), donde la «iconología de los intervalos» queda explícitamente asociada a una «psicología de los fenómenos oscilatorios» (*Entwicklungspsychologie des Pendelganges*).
651 *Id.*, 1923b, p. 273.

creación de una «distancia»[652]; no hay creación de imagen sin movimiento rítmico de esta distancia (sentido-significación) con la incorporación (sentido-sensible). Por todas partes reina, pues, el intervalo: es una *ley psíquica* fundamental, que ya había entrevisto Tito Vignoli[653] y que Freud articularía en su teoría del síntoma señalando, por ejemplo, la importancia de esos «puntos en los que [el deseo inconsciente] se infiltra en la organización del yo», puntos que él mismo comparaba con «puestos fronterizos ocupados a la vez por los dos países» en conflicto[654].

No hay duda de que la «iconología» fue constantemente pensada por Warburg desde el ángulo de una sintomatología psíquica de las imágenes: una «psico-iconología»[655]. No dudó en volver el análisis sobre sí mismo, conservando preciosamente todos sus esquemas –teóricos, autobiográficos–, en los que abundan las líneas de fractura (*figs. 13, 15, 77 y 80*), las aperturas o los movimientos oscilatorios (*figs. 23-25*): modos, entre otros, de poner en evidencia el poder de los intervalos. Todo el pensamiento de Warburg –su fuerza y su tragedia– sería, pues, un asunto de intervalos: a través de las innumerables polaridades descubiertas en el detalle de las imágenes que estudiaba, comprendió finalmente la «esquizofrenia» de la cultura occidental entera, la oscilación perpetua que le imprimen la «ninfa extática (maníaca) de un lado» y el «dios fluvial en duelo (depresivo) de otro»[656].

En Kreuzlingen, Warburg se debatía exactamente en el mismo intervalo: el que separa los estados de la manía y los de la depresión, las ideas que estallan y las ideas que huyen, las mañanas de delirio y las tardes de pensamiento… Frente a él, Binswanger tenía que sacar de este intervalo proliferante algo así como una interpretación comprehensiva, un ritmo a encontrar. Pierre Fédida escribe que con Binswanger «una psicopatología digna de este nombre abre su dimensión fenomenológica a la situación del encuentro –a *lo que tiene lugar 'entre'*»[657]–. Como si, acercando una vez más a Warburg y a Binswanger, la interpretación no pudiera construirse, como un montaje, más que a partir del intervalo mismo:

652 *Id.*, 1023c, p. 56.
653 T. Vignoli, 1895, pp. 65-106 (« Intorno ad alcuni intervalli di una serie coordinata di atti psichici »).
654 S. Freud, 1926, p. 15. Cfr. igualmente la carta de Freud a W. Fliess de 16 de abril de 1896 (citada por P.-A. Michaud, 1999, p. 43): «Nuestro reino es el del entre-dos» (*Zwischenreich*).
655 Cfr. K. Herding, 1990, pp. 27-37.
656 A. Warburg, *Tagebuch*, 3 de abril de 1929 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 303).
657 P. Fédida, 1991, p. 8.

«[...] se podría aquí comparar este fenómeno con el del montaje fílmico o también con una técnica de *collage* en pintura. Resultado de ello es, entonces, que lo que pertenece propiamente a la *interpretación* es del orden del *intervalo*. [...] Lo que equivale a decir que la interpretación se juega siempre en el *entre-dos-sentidos* —allá donde el sentido no está todavía temáticamente construido»[658]—.

Ahora bien, un «entre-dos-sentidos» no puede acaecer sino en el «entre-dos-tiempos» de una escansión, de un síncope rítmico, ya sea en la articulación de una frase o en el continuum de una imagen. Todos los fenómenos oscilatorios que Warburg, al estudiarlos o experimentarlos, comparaba con los latidos de un corazón —diástole de la dilatación, sístole de la contracción— no «tienen que ver» más que con este tiempo intervalar que constituye el «nada» del silencio, el suspense de la vida. Un ritmo cardíaco no es binario (golpe fuerte, golpe débil) sino ternario (golpe fuerte, golpe débil, silencio): «La nada debe contar, por tanto, al menos tanto como el golpe: e incluso quizá más, porque sin la nada no habría golpe»[659]. El sentido último de los montajes dialécticos sacados a la luz por Warburg sería, pues, el pensar rítmicamente: el intervalo, ante todo, después de todo, debe comprenderse como *intervalo de los tiempos*.

La experiencia warburgiana se revela, por tanto, desde este punto de vista, como una perpetua danza rítmica —aquí exaltada, allá desplomada— en torno a intervalos cuyos tiempos tejen la estructura, la armadura llena de huecos de nuestra existencia. Toda la noción de «historia interior de la vida», cara a Binswanger y retomada por Warburg, se basa en esa textura temporal discontinua que quisieron también experimentar, de una manera tan precisa como les fue posible, otros psiquiatras-fenomenólogos y otros psicoanalistas de las generaciones sucesivas[660]. Pero Warburg ya había ido a lo esencial con su leitmotiv por excelencia, su modelo epistemológico central: si *Mnemosyne* llama a una «iconología del intervalo» es, ante todo, porque el *Nachleben* mismo supone una teoría intervalar del tiempo o, mejor dicho, una teoría de *los intervalos en cuanto que constitutivos del tiempo*.

658 *Id.*, 1969, p. 193.

659 P. Sauvanet, 2000, p. 113. El autor cita, en la página precedente, una magnífica frase de V. Nabokov: «Quizá la única cosa que deja entrever un sentido al tiempo sea el ritmo: no los golpes repetidos del ritmo, sino el abismo entre dos golpes, el abismo gris entre los golpes negros: el suave intervalo».

660 L. Binswanger, 1924, pp. 49-77. Cfr. E. Minkowski, 1933, p. 22. Para una aproximación psicoanalítica al intervalo, cfr. P. Fédida, 1977, pp. 139-151. *Id.*, 1978. J.-B. Pontalis, 1977. Para una aproximación puramente fenomenológica, cfr. B. Kimura, 1988.

El intervalo estructura al *Nachleben* desde el interior: es, en efecto, todo lo que pasa entre el *Nach* –el «después» o el «según»– y su *Leben*, ese «vivir» pasado al que da una existencia diferida, diferente. Es lo que une dos momentos disjuntos del tiempo y hace de uno la memoria del otro. Es lo que relaciona un cuerpo fósil con el cuerpo viviente en otro tiempo, un vestigio resurgido en el organismo todavía sepultado bajo tierra (*fig. 66*). Es lo que tiene lugar entre un gesto impensado de hoy y un gesto ritualizado de antaño (*figs. 30-31*), entre un gesto de triunfo renacentista y un gesto de moribundo antiguo (*fig. 44*), entre una Magdalena de dolor y una Ménade de gozo (*figs. 54-55*), entre una joven criada florentina y una diosa olvidada de la religión romana (*figs. 67-70*).

El intervalo se inmiscuye en cada objeto warburgiano: es el *intermezzo* efímero de una fiesta florentina o la zona en grisalla que separa dos *istorie* pintadas en el Renacimiento[661]. Es el viento reminiscente que separa cada pliegue de una drapeado esculpido (*figs. 21-22*). Es la energía que transforma un puro gasto gráfico en símbolo del cosmos (*figs. 34-35*). Es la contorsión que agita, como desde el interior, el abrazo cruel del hombre y el animal en los gestos desesperados de Laocoonte o en la danza hierática de un sacerdote indio (*figs. 36-37*). Es la red de afinidades que permite pensar conjuntamente una constelación celeste y una representación anatómica (*fig. 83*). Es, ya, el movimiento sutil que separa a una Venus impasible de su propia cabellera patética (*fig. 43*).

En resumen, el intervalo designaría, en este contexto, toda la obra del síntoma en cuanto que *alcance del tiempo* (entendiendo el término «alcance» en sus dos significados, pático y gnoseológico: es alcanzado lo que es herido, pero también lo que es tocado, conocido). El intervalo es lo que hace al tiempo impuro, horadado, múltiple, residual. Es la interfaz de los diferentes estratos de un espesor arqueológico. Es el medio de los movimientos fantasmas. Es la amplitud de los «dinamogramas», la separación de las polaridades, el juego de las latencias y de las crisis. Es la abertura creada por las fallas sísmicas, las fracturas en la historia. Es ese abismo que el historiador debe aceptar escrutar aunque su razón tenga que sufrir por ello. Es la dislocación creada por las rupturas o las proliferaciones geológicas. Es el contratiempo, el grano de diferencia en el engranaje de las repeticiones. Es el hiato de los anacronismos, la malla de los agujeros de memoria. Es lo que da a lo «primitivo» su «actualidad» paradójica. Es lo que entrelaza y

661 A. Warburg, 1895, pp. 259-300. *Id.*, 1929d.

separa alternativamente los hilos –o las serpientes– de la madeja del tiempo. Es el camino que recorre una impronta *(Vorprägung)* hacia su encarnación *(Verkörperung, Verleibung)*. Es la falla que separa un símbolo de su síntoma. Es la materia de los rechazos y el ritmo de los destiempos. Es el ojo de los remolinos, de los torbellinos del tiempo.

Ahora bien, es ahí –en el intervalo gris de las cosas, en el ojo de los ciclones– donde Warburg pedía al historiador que se mantuviera o, al menos, mantuviera su mirada. Y le pedía que no tuviera miedo, en esta difícil situación, ni de *saber*, aunque el corpus de una «iconología de los intervalos» sea ilimitado, ni de *no saber*, puesto que el ojo del ciclón, por definición, es un lugar sin conciencia de sí.

EPÍLOGO DEL PESCADOR DE PERLAS

¿Es ése un *método prudente* para la historia del arte? Si tomamos los términos en su sentido usual o utilitario, ciertamente no. Si Warburg ha sido poco seguido, si ni tan siquiera ha creado una escuela histórica como un Wölfflin o un Panofsky[662] –a pesar del instrumento imperecedero de su biblioteca, de la obstinación que marca a los grandes métodos y de la percepción dialéctica de las cosas que distingue a las grandes sabidurías–, es porque, como todos los fantasmas, sigue siendo difícil de seguir. Todavía sigue errando por un *no man's land* de cuestiones, en alguna parte entre la rarefacción depresiva y la proliferación maniaca. La primera llega a su culmen en la parte de los últimos manuscritos de 1929 que se titula, precisamente, «Método» *(Methode)*: la palabra aparece aislada en una página, el nombre de Nietzsche se destaca en la siguiente, un tercer folio evoca el «final» *(Schluss)*, la «fuga» *(Flucht)* y el «destino» *(Schicksal)*, y, a continuación, las veinte hojas que siguen están en blanco[663].

La proliferación maniaca está, por su parte, en *Mnemosyne*, donde no dejan de eclosionar las constelaciones nuevas de figuras y, lo que es más, de relaciones posibles entre las figuras. Verdadero atlas de las sobredeterminaciones imaginarias y simbólicas, *Mnemosyne* no ofrece, desde luego, ningún discurso del método: sólo la loca exigencia de pensar cada imagen en relación con todas las demás y de que este pensamiento mismo haga surgir otras imágenes, otras relaciones y otros problemas, ocultos hasta entonces

662 Cfr. K. Forster, 1999, p. 1.
663 A. Warburg, 1928-1929, pp. 147-149 y ss.

pero no menos importantes, quién sabe. La ciencia «sin nombre» de Warburg, en la medida en que es una ciencia de los problemas fundamentales planteados por las singularidades fecundas, las excepciones, los intervalos, los síntomas y los impensados de la historia, se nos presenta, pues, «sin límites», como el análisis «sin fin» (*unendlich*) al que Freud se entregaría también diez años más tarde[664].

No nos engañemos: la experiencia warburgiana no debe su especie de «locura» o de vértigo a la desgraciada historia individual de su sujeto, sino a la maravillosa lucidez de éste en cuanto a la historia transindividual de sus objetos de estudio y de pasión, las imágenes. Desde este punto de vista, el sabio «loco» (Warburg) y el sabio «de los locos» (Freud) avanzan exactamente sobre el mismo terreno –accidentado, rizomático, sin fronteras– del «drama del alma», ese *Seelendrama* de que tanto hablaba el autor de *Mnemosyne*. Drama siempre reconducido, de símbolos a síntomas, de imágenes culturalmente producidas a imágenes oscuramente soñadas, de territorios a migraciones, de formaciones a deformaciones, de novedades históricas a destiempos supervivientes... Pero ¿cómo orientarse en ese espacio?

No se puede cuadricular un espacio semejante. Hay que asumir el riesgo –y Warburg lo hizo hasta el punto de perder, durante un tiempo, la razón– de *sumergirse*. Sumergirse en su interior, empáticamente, como se sumerge uno en un océano sin límites conocidos, y encontrarse en lo más profundo de las aguas como se encuentra uno, ya, en medio de un fondo negro si se acerca demasiado a los paneles de *Mnemosyne*. Plantear esta comparación equivale a dar a entender que Warburg fue un investigador de un género bien distinto a ese «detective» o a ese «cazador de cabezas» bajo cuyos rasgos tan a menudo se la presenta: habría que decir, más bien, que es un investigador del tipo del *pescador de perlas*.

Imaginémoslo: el pescador se sumerge. En ese momento, sin duda, se cree todavía el «detective» del mar: en los fondos oscuros busca sus tesoros como otras tantos enigmas a resolver. Un día encuentra una perla. La sube enseguida a la superficie y la muestra como un trofeo. Triunfa; está orgulloso y satisfecho. Habiéndole robado al mar su tesoro, cree haberlo comprendido todo –porque su trofeo es el significado, el *meaning* del mar, supuestamente contenido en el detalle de su perla–. Cree haber terminado con los abismos. Vuelve a su casa, mete la perla en una vitrina después de

664 S. Freud, 1937a, pp. 231-268.

haberle hecho una ficha de catálogo, que piensa que es definitiva. No sospecha todavía que, más allá del enigma, yace un misterio de una clase bien diferente. Un día –mucho más tarde, por casualidad– se da cuenta, trastornado, de que nunca había *mirado* su perla porque, al contemplarla soñadoramente ese día, la reconoce de repente: no es otra cosa que el ojo de su padre muerto, según la inolvidable predicción cantada por Ariel en *La Tempestad* de Shakespeare:

> «Tu padre yace sepultado bajo cinco brazas de agua:
> se ha hecho coral de sus huesos,
> de sus ojos nacen perlas.
> Nada corruptible hay en él
> con lo que el mar no haya hecho
> algún tesoro insólito»[665].

La cuestión –la inquietud, el esquizo, la búsqueda del tiempo perdido– entra en el pescador de perlas y empieza a obsesionarlo. Decide, en consecuencia, volver a sumergirse. Descendiendo lentamente hacia el fondo, entre algas, medusas y oscuridad creciente, comprende tres cosas. En primer lugar, que los tesoros del mar proliferan, son infinitos. No es sólo que su padre sepultado le haya dejado otras maravillas más además de la perla única del principio, como por ejemplo el coral de sus huesos o tantos otros detalles convertidos en «tesoros insólitos», sino que también, dispersos por todas partes, se encuentran todos los corales y todas las perlas de todas las generaciones de ancestros próximos o lejanos. Innumerables padres yacen en innumerables tesoros en el fondo del mar. Cubiertos desde hace siglos de algas e impurezas, esta herencia está a la espera de ser reconocida, *recogida*, repensada.

El pescador comprende entonces –y es la segunda cosa– que *donde* se sumerge no está el sentido sino el tiempo. Todos los seres de los tiempos pasados han naufragado. Todo está corrompido, ciertamente, pero todo está ahí, transformado en memoria, es decir, en algo que no tiene ya la misma materia ni la misma significación: es, en cada ocasión, un nuevo tesoro, un nuevo tesoro en cada Antaño metamorfoseado. Finalmente nuestro héroe comprende lo más importante: es el medio mismo en el que nada, el mar, el agua turbia y maternal, todo lo que no es «tesoro» endurecido, es el entre-dos cosas, el invisible flujo que pasa entre perlas y cora-

665 W. Shakespeare, 1610, I, 2 (trad., p. 85).

les, es eso mismo lo que, con el tiempo, ha transformado los ojos de su padre en perlas y sus huesos en coral. Es al intervalo, a la materia del tiempo —*acá fluctuante, allá estancado*— a lo que se deben todas las metamorfosis que hacen de un ojo muerto un tesoro superviviente.

En el momento en que comprende esto, el pescador de perlas se siente presa de un deseo soberano: quedarse allí, hacer del medio orgánico en el que nada —no el *meaning* de los propios tesoros sino el *Leben* del flujo que los ha hecho posibles— el objeto de su búsqueda. Es bien consciente de la locura que comporta un deseo semejante: para conocer por completo este medio de vida, de supervivencia, habría que vivir en él, ahogarse en él y, por lo tanto, perder la vida. En esta parábola, que invierte, como se habrá comprendido, el modelo de los «renacimientos» o de las «resurrecciones» vasarianas (*fig. 1*) puede reconocerse quizá toda la «loca exigencia» del saber warburgiano, su trágica lucidez frente a las relaciones dialécticas que anudan el tiempo de la historia con el tiempo de las supervivencias:

> «[...] se sumerge en las profundidades del pasado, pero no para reanimarlo tal y como fue y contribuir a la renovación de épocas muertas. Lo que guía a este pensar es la convicción de que, si es verdad que lo vivo sucumbe a los estragos del tiempo, el proceso de descomposición es simultáneamente proceso de cristalización; que en el seno del mar —el elemento mismo no histórico en el que debe recaer todo aquello que en la historia ha sido y devenido— nacen nuevas formas y configuraciones cristalinas que, invulnerables a los elementos, sobreviven y esperan tan sólo al pescador de perlas que un día las sacará a la luz: como 'fulgores de pensamiento' o bien como *Urphänomene*»[666].

Los objetos del saber warburgiano se presentan, pues, menos como objetos pasados que como *Urphänomene*: «fenómenos originarios» observados en sus supervivencias. Están siempre en movimiento y, como algunos animales *marinos, difunden a su alrededor un chorro de tinta, una nube de oscuridad* que hace difícil captar su medida exacta y proceder a su examen reposado. Carecen de límites precisos. Proyectan su oscura energía a su alrededor y hasta nuestro propio fuero interno. Fantasmas calcificados, ficciones cristalizadas, corales de memoria, son, en el agua turbia del tiempo, eminentemente fantasmales. Los objetos de la historia warburgiana —las imágenes— no son del todo objetos. Reducirlos a ese estatus es negar su «vida» misma, es decir, su capacidad de metamorfosearse y de moverse en un

666 H. Arendt, 1968, pp. 305-306. Estas líneas cierran un admirable artículo dedicado a Walter Benjamin y lleno de otros temas warburgianos (colección, montaje, etc.).



93. *Aby Warburg en 1929*. Londres, Warburg Institute Archive. Foto The Warburg Institute.

medio del que su propia materia participa y que Pierre Fédida ha designado tan acertadamente como el «aliento indistinto de la imagen»[667]. Ese aliento es *imagen y tiempo* a la vez. Warburg lo expresó, algunos meses antes de su muerte, al afirmar que la historia de las imágenes debe entenderse como una «historia de fantasmas para adultos» *(Gespenstergeschichte f[ür] ganz Erwachsene)*[668].

667 P. Fédida, 1995, pp. 187-220.
668 A. Warburg, 1928-1929, p. 3 (nota fechada el 2 de julio de 1929).

Esta última proposición –emitida por alguien que se consideraba a sí mismo como «uno que vuelve» (*fig. 93*)– evoca e incluso prolonga otras dos que le son muy próximas. La primera, debida a Nietzsche, enuncia que «la interpretación verdaderamente 'histórica' hablaría como un fantasma a fantasmas»[669]. La segunda, debida a Freud, enuncia un estatus –todavía denigrado– del psicoanálisis como «cuento de hadas científico», un estatus que debía, posteriormente, encontrar sus fundamentos teóricos en la noción de metapsicología[670]. En una carta a su esposa escrita desde Kreuzlingen en diciembre de 1923, Warburg alude igualmente a sus objetos de investigación como un «cuento de hadas venido de lo real» (*ein Zaubermärchen aus der Wirklichkeit*); pero los fantasmas de que trataba no por ser «motivos sacados de un cuento de hadas» (*Märchenmotive*) eran por ello menos capaces de balizar toda una historia cultural, de suerte que Perseo –el ejemplo entonces escogido– podía contener por sí solo, por su propio carácter de personaje mítico enfrentado a la Medusa, «la suma de la historia intelectual europea»[671].

Los personajes de los cuentos de hadas manifiestan siempre, como los fantasmas, una cierta propensión a la melancolía: no llegan a morir jamás. Seres de la superviencia, erran como *dibbouks*, en alguna parte entre un saber inmemorial de las cosas pasadas y una profecía trágica de las cosas futuras. En el punto más álgido de su sufrimiento psíquico, Warburg, en Kreuzlingen, comía compulsivamente pequeños trozos de chocolate con la impresión de evitar, provisonalmente, comerse a sus propios hijos[672]: y es que se tomaba por Cronos y se debatía en las terribles angustias de *ser el tiempo*.

«Feliz aquel que no se sobrevive», escribía Freud en una época en la que la existencia misma de su obra, y por tanto la posibilidad de su propia «inmortalidad», eran todavía algo muy problemático[673]. Cuarenta y cinco años más tarde, próximo a la muerte pero sabiéndose ya llamado a «sobrevivirse», escribía a su amigo Arnold Zweig una magnífica carta en la que dos lapsus tuercen la historia de lo que le dictaba su razón. Habría querido escribir: «Quién será (*wird*) esta vez el más fuerte es algo que no se puede naturalmente prever». Alude, por supuesto, a su lucha contra la enferme-

669 F. Nietzsche, 1878, p. 71 (frase inscrita en una reflexión sobre el *Nachleben der Antike*).
670 S. Freud (Carta [inédita] a W. Fliess de 26 de abril de 1896 (citada por M. Schur, 1972, p. 135).
671 A. Warburg, Carta a Mary Warburg de 15 de diciembre de 1923 (citada por E. H. Gombrich, 1999, pp. 281-282).
672 Cfr. W. S. Heckscher, 1967, p. 264.
673 S. Freud, Carta a W. Fliess de 7 de enero de 1894 (citada por M. Schur, 1972, p. 63).

dad. Pero escribió: «Quién en el pasado (*damals*) habrá sido (*würd*, contracción de *wird*, «será», y de *würde*, «habría sido») el más fuerte es algo que no se puede naturalmente prever»[674]. La frase es errónea desde el punto de vista de la historia y de su razón, pero ¿acaso no está perfectamente justificada desde el punto de vista de la supervivencia (y del deseo inconsciente que la sostiene)? ¿Acaso se podrá prever aquello que del *pasado* está llamado a *sobrevivir* y a frecuentarnos en el futuro?

El día mismo de su muerte, el 26 de octubre de 1929, Aby Warburg sufrió un lapsus semejante. Ironía del destino, fue un lapsus, un *síntoma de supervivencia*. Doble ironía: no fue él quien lo cometió, sino la naturaleza misma. Ese día, en efecto, Warburg constató que el manzano del jardín, enfermo, seco y gris desde hacía tiempo –todo el mundo lo creía muerto– súbitamente había reverdecido, recuperado la vida y, algo más sorprendente aún dada la estación, echaba brotes. Las últimas palabras anotadas por Warburg en su diario las escribió para su árbol superviviente (pero está claro que era a su propia genealogía o descendencia a lo que se refería): «¿Quién me cantará el peán [es decir, el himno en honor de Apolo], el canto de las gracias, en alabanza de este árbol frutal cuyas flores llegan tan tarde? (*Wer singt mir den Pean, den Gesans des Dankes, zum Lobe des so spät blüheneden Obstbaumes?*)»[675].

A la obra warburgiana le ocurre como al propio manzano: muchas de sus ramas parecen muertas desde hace ya tiempo, en particular esas «ramas de saber» teóricas –ambiciosas, difíciles y hasta peligrosas– reunidas en el fondo del último piso de la biblioteca londinense: único lugar en el que reina el polvo, es decir, la desafección de los historiadores del arte desde hace al menos sesenta años. Pero puede ocurrir, sin embargo, que estas ramas den de repente, en una estación en la que no se espera, nuevos brotes.

Tal es la magia de las bibliotecas (y de la de Warburg en un grado especial): todo reposa como perlas y corales en el fondo de los estantes, pero nada muere jamás por completo, todo está a la espera de ser reconocido, releído un día para un nuevo valor de uso. Toda biblioteca tiene sus eclipses, pero, mientras no sea completamente quemada –como corrió el riesgo de serlo la de Warburg en 1933, siendo por ello clandestinamente trasladada a Londres–, puede dar los frutos más inesperados en las ramas aparentemente más secas.

674 *Id.*, Carta a A. Zweig de 5 de marzo de 1939 (citada *ibid.*, p. 613).
675 A. Warburg, *Tagebuch*, 26 de octubre de 1929 (citado por G. Bing, 1965, p. 304).

En 1927, Warburg había pronunciado el discurso de reapertura del Instituto Alemán de Historia del Arte de Florencia: en él, recordaba melancólicamente ese período de la guerra –la primera– durante el cual, cerradas las puertas, ningún pescador podía descubrir en él la menor perla (como sabemos, durante ese mismo período Warburg, fuera de sí, tampoco podía sumergirse en su propia biblioteca). Habló a continuación, en un tono que recuerda a los poemas de Hans Bethge musicados por Gustav Mahler, de esa constante «sinfonía de los adioses» que es la vida misma (*Abschiedssymphonie des Lebens*). La biblioteca es un «instrumento» (*Instrument*) para esta sinfonía, un instrumento que nadie, según él, tiene derecho a pretender poseer (viniendo de un hombre que había pasado su vida constituyendo una biblioteca privada, la frase adquiere, desde luego, un acento particular). No se posee un instrumento semejante, se le *toca*: es la esencial «musicalidad» (*Musikalität*) de toda investigación y, a fortiori, de toda investigación sobre el tiempo[676]. La gaya ciencia warburgiana es un saber musical –todavía nietzscheano– de las polirritmias, de las sinfonías que las imágenes nos dejan oír del tiempo.

Imagino a Warburg penetrando cada mañana en el dédalo de los estantes con la sensación del pescador que se sumerge en los fondos marinos. Es como si, cada vez, el flujo del océano hubiese recobrado su poder sobre todas las cosas y redistribuido, aunque fuese desplazándolas ligeramente, las perlas, los corales y todos los demás tesoros posibles. Ésa es sin duda la razón de que el discurso pronunciado en Florencia, en 1927, sea válido para cada tiempo, cada época e incluso cada instante de la investigación. Expresándose en italiano –la lengua de sus estudios predilectos– Warburg concluía así: «Si continua –coraggio!– ricominciamo la lettura!»[677]. Un modo de decir que la historia del arte, en cada época, y hasta en cada instante, debe ser releída, debe volver a comenzar.

676 *Id.*, 1927b, p. 603.
677 *Ibid.*, p. 604.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Comenzada en 1990 y pensada –juntamente con *Devant le temps*– como una continuación de *Devant l'image*, esta investigación sobre Warburg constituyó el objeto de un primer seminario en la École des Hautes Études en Sciences Sociales, en 1990-1992, y tuvo como primeros resultados una decena de artículos publicados entre 1992 y 1998. Más tarde pudo ser profundizada y adquirir su forma actual en septiembre de 1997 y en junio de 1998, gracias a una beca de la School of Advanced Study (Universidad de Londres) y del Warburg Institute, donde pude trabajar en las mejores condiciones posibles gracias, ante todo, a la exquisita acogida y a la incomparable generosidad científica de su director, Nicholas Mann, y gracias igualmente a François Quiviger, a su amistad, a su disponibilidad en todo momento y a su sentido perfecto de la gaya ciencia. Las últimas investigaciones pudieron llevarse a término en octubre y noviembre de 1999 en el marco de una invitación del Courtauld Institute, cuya acogida no fue menos calurosa. Me he beneficiado, igualmente, de los preciosos consejos de Elizabeth McGrath, de Christopher R. Ligota y, por supuesto, de Dorothea McEwan, *curator* de los Archivos Warburg, a quien agradezco particularmente su competencia y su paciencia. Mi agradecimiento, finalmente, a Hella Faust por haber restablecido, para comodidad del lector germanista, los fragmentos citados en nominativo y haber aportado algunas correcciones a mi alemán de eterno debutante.

Algunos extractos de este trabajo han sido publicados en diferentes revistas o publicaciones colectivas: «L'historien d'art et ses fantômes. Note sur J. J. Winckelmann», *L'Inactuel*, N.S., n.º 1, 1998, pp. 75-88. «Sismo-

graphes du temps: Warburg, Burckhardt, Nietzsche», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.º 68, verano de 1999, pp. 5-20. «Histoire de l'art, histoire des fantômes. Renaissance et survivance de Burckhardt à Warburg», *Le Corps évanoui, les images subites*, dir. C. de Ribaupierre y V. Mauron, Lausana-París, Musée de l'Élysée-Hazan, 1999, pp. 60-71. «L'image survivante. Aby Warburg et l'anthropologie tylorienne», *L'Inactuel*, N.S., n.º 3, 1999, p. 39-59. «Notre *Dibbouk*. Aby Warburg dans l'autre temps de l'histoire», *La Part de l'œil*, n.º 15-16, 1999-2000, pp. 219-235. «Plasticité du devenir et fractures dans l'histoire: Warburg avec Nietzsche», *Plasticité*, dir. C. Malabou, París, Léo Scheer, 2000, pp. 58-69. «La tragédie de la culture : Warburg avec Nietzsche», *Visio*, V, 2001, n.º 4, pp. 9-19. «*Nachleben*, ou l'inconscient du temps: les images aussi souffrent de réminiscences», *L'Animal. Littératures, art et philosophies*, n.º 10, 2001, pp. 40-48. «Aby Warburg et l'archive des intensités», *Études photographiques*, n.º 10, 2001, pp. 144-163.

La primera versión de este texto estaba lastrada por un amplísimo aparato de notas que, marca de una empatía con el propio estilo warburgiano o simplemente emanación de los tesoros ofrecidos por la biblioteca de Warburg, ocupaba por sí sola unas doscientas páginas. Para facilitar la edición de un trabajo ya tan voluminoso, lo hemos reducido a un mínimo telegráfico.

BIBLIOGRAFÍA

1. Textos de Warburg

Los textos de Warburg son citados, siempre que es posible, a partir de la edición de más fácil acceso. En alemán, la de los *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, ed. D. Wuttke, Baden-Baden, Valentin Koerner, 1980, que tiene la ventaja de reproducir anastáticamente la edición *princeps* de cada texto. En francés, la de los *Essais florentins*, París, Klincksieck, 1990. Pero durante —y después de— la escritura de esta obra han aparecido cuatro instrumentos esenciales para el conocimiento de Warburg que he integrado, en la medida de lo posible, en mi aparato de referencias: A. Warburg, *Gesammelte Schriften, I, 1-2. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, ed. H. Bredekamp y M. Diers, Berlín, Akademie Verlag, 1998 (se trata, de hecho, de un *reprint* de la edición de 1932, dirigida por G. Bing y F. Rougemont, publicada por Teubner en Leipzig y Berlín)*. *Id.*, *Gesammelte Schriften, II-1. Der Bilderatlas Mnemosyne*, ed. M. Warnke y C. Brink, Berlín, Akademie Verlag, 2000. *Id.*, *Gesammelte Schriften, VII. Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* [1926-1929], ed. K. Michels y C. Schoell-Glass, Berlín, Akademie Verlag, 2001 (aparecido cuando el presente trabajo estaba en vías de terminación). D. Wuttke, *Aby M. Warburg-*

* De esta selección de textos de 1932 existe edición en castellano, a cargo de Felipe Pereda, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza Editorial, 2005. En la lista de escritos de Warburg de las próximas páginas, se cita la edición española como RP, añadiendo la referencia a las páginas. [N. del T.]

Bibliographie 1866 bis 1995. Werk und Wirkung. Mit Annotationen, Baden-Baden, Valentin Koerner, 1998. Las referencias a los manuscritos de Warburg se dan según sistema que está en curso de remodelación y que no será definitivo hasta 2002.

1887. *Über die Darstellung des Centaurenkampfes* («Sobre la representación del combate de los Centauros»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 32.3.1 (148, 363).

1888-1905. *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie* («Fragmentos para los fundamentos de una psicología monista del arte»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 43.1-2 (177, 180-182, 192, 246-247, 280, 307, 387, 402-403, 484).

1889. *Entwurf zu einer Kritik des Laokoons an Hand der Kunst des Quattrocento in Florenz* («Esbozo de una crítica del Laocoonte a la luz del arte florentino del Quattrocento»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 33.2.4 (205).

1891-1892. *Ikonographische Notizen* («Notas iconográficas»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 6.1 (492).

1893. *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling». Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance* («El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli. Un estudio sobre las representaciones de la Antigüedad a principios del Renacimiento italiano»), *Ausgewählte Schriften*, *op. cit.*, pp. 11-64. Trad. S. Muller, *Essais Florentins*, *op. cit.*, pp. 47-100 (72, 88, 103, 150, 161, 192-193, 202, 240, 242, 250, 257, 259, 266, 276, 279, 285, 301, 303, 332, 334, 383, 385, 401, 409, 491) [edición castellana, RP, pp. 73-122].

1895. *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di Conti di Emilio de'Cavalieri* («El vestuario de los *intermezzi* de 1589. Los dibujos de Bernardo Buontalenti y el *Libro de cuentas* de Emilio de'Cavalieri»), *Gesammelte Schriften*, *I-1*, *op. cit.*, pp. 259-300 (143, 504) [edición castellana, RP, pp. 291-330].

1896-1901. *Symbolismus als Umfangsbestimmung* («El simbolismo como determinación de los límites»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 45.1-2 (428-429).

1897. *Amerikanische Chap-Books* («*Chap-Books americanos*»), *Gesammelte Schriften*, *I-2*, *op. cit.*, pp. 569-577 (419) [edición castellana, RP, pp. 519-526].

99a. *Die Bilderchronik eines florentinischen Goldschmiedes* («La crónica en imágenes de un orfebre florentino»), *Gesammelte Schriften, I-1, op. cit.*, pp. 69-75 (491) [edición castellana, RP, pp. 131-134].

99b. *Leonardo als fortschreitendes künstlerisches Organ der Florentinischen Kunst* («Leonardo da Vinci, motor artístico del arte florentino»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 49.1 (491).

00. *Ninfa Fiorentina* («Ninfa florentina»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 118.1 (161, 256, 265, 315, 340-343, 355, 494).

01. *Arnold Böcklin* («Arnold Böcklin»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 52,3 (48, 448, 491).

02a. *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de'Medici und seiner Angehörigen* («El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Médicis y de su entorno»), *Ausgewählte Schriften, op. cit.*, pp. 65-102. Trad. S. Muller, *Essais florentins, op. cit.*, pp. 101-135 (40, 49, 73-74, 81, 145, 162, 167, 184, 186, 249, 254, 301-302, 323, 354, 377, 481, 484-485, 488, 490, 501).

02b. *Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance* («El arte flamenco y el primer Renacimiento florentino»), *Ausgewählte Schriften, op. cit.*, pp. 103-124. Trad. S. Muller, *Essais Florentins, op. cit.*, pp. 137-157 (75, 184, 488-489) [edición castellana, RP, pp. 229-244].

03. *Art Historians* («Historiadores del arte»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 57.2.2 (315).

03-1906. *Festwesen* («Fiestas»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 62-63 y 72, 1-4 (185, 404).

05a. *Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert* («Intercambios artísticos entre norte y sur en el siglo XV»), *Gesammelte Schriften*, I-1, *op. cit.*, pp. 177-184 (184) [edición castellana, RP, pp. 223-228].

05b. *Delle «Imprese amorose» nelle più antiche incisioni fiorentine* («Las empresas amorosas en los más antiguos grabados florentinos»), *Gesammelte Schriften*, I-1, *op. cit.*, pp. 77-88 (491) [edición castellana, RP, pp. 135-146].

05-1911. *Schemata Pathosformeln* («Esquemas [de] fórmulas de pathos»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 138.1 (250-251, 253, 293, 462, 475).

1906. *Dürer und die italienische Antike* («Durero y la Antigüedad italiana»), *Ausgewählte Schriften*, *op. cit.*, pp. 125-135. Trad. S. Muller, *Essais florentins*, *op. cit.*, pp. 159-166 (27, 81, 151, 193-197, 240, 250, 266, 280, 304, 377) [edición castellana, RP, pp. 401-408].

1906-1907. *Versuch einer Phänomenologie des Stilwandels im 15. Jahrhundert als Comparationserscheinung* («Ensayo para una fenomenología del cambio estilístico en el siglo XV como manifestación de comparación»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 72.1.1 (250, 475, 491).

1907a. *Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen* («El trabajo campesino en los tapices flamencos»), *Gesammelte Schriften*, *I-1*, *op. cit.*, pp. 221-229 (491) [edición castellana, RP, pp. 257-264].

1907b. *Francesco Sassettis letztwillige Verfügung* («La última voluntad de Francesco Sassetti»), *Ausgewählte Schriften*, *op. cit.*, pp. 137-163. Trad. S. Muller, *Essais Florentins*, *op. cit.*, pp. 167-196 (40, 144, 184, 257, 287) [edición castellana, RP, pp. 177-206].

1908. *Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Süden und im Norden* («El mundo de los dioses antiguos en los inicios del Renacimiento meridional y septentrional»), *Gesammelte Schriften*, *I-2*, *op. cit.*, pp. 451-454 (280) [edición castellana, RP, pp. 409-410].

1911. *Zwei Szenen aus König Maximilians Brügger Gefangenschaf auf einem Skizzenblatt des sogenannten «Hausbuchmeisters»* («Dos escenas de la cautividad del rey Maximiliano en Brujas en una hoja de dibujos del llamado Maestro del "Libro de Casa"»), *Gesammelte Schriften*, *I-1*, *op. cit.*, pp. 231-239 (491) [edición castellana, RP, pp. 267-274].

1912. *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara* («Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia en Ferrara»), *Ausgewählte Schriften*, *op. cit.*, pp. 173-198. Trad. S. Muller, *Essais florentins*, *op. cit.*, pp. 197-220 (31, 38-39, 58, 85-86, 88, 98, 155, 180, 285, 384, 436, 493-494, 498) [edición castellana, RP, pp. 415-438].

1913. *Wanderungen der antiken Götterwelt vor ihrem Eintritt in die italienische Frührenaissance* («Migraciones del mundo de los dioses antiguos antes de su entrada en el primer Renacimiento italiano»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 84-85.1 (404-405).

1914. *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance* («La aparición del estilo ideal a la antigua en la pintura del primer Renaci-

miento»), *Gesammelte Schriften, I-1, op. cit.*, pp. 173-176 [resumen en alemán]. Trad. J. Hincker [a partir de la versión italiana], *Essais florentins, op. cit.*, pp. 221-243 (88, 151, 195, 205, 242, 265-266, 285, 322, 491) [edición castellana, RP, pp. 217-220].

1918. *Das Problem liegt in der Mitte* («El problema está en el medio»), *Gesammelte Schriften, I-2, op. cit.*, pp. 611-614 (497) [edición castellana, RP, pp. 543-544].

1920. *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* («La adivinación pagana y antigua en los escritos y las imágenes en la época de Lutero»), *Ausgewählte Schriften, op. cit.*, pp. 199-303. Trad. S. Muller, *Essais florentins, op. cit.*, pp. 245-294 (46, 49, 58-59, 68, 81, 85, 87-88, 161, 163, 165, 186-188, 285, 287, 370, 377, 382, 384, 429, 443, 461) [edición castellana, RP, pp. 445-512].

1923a. *Katharsis* («Catarsis»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 93.6 (389).

1923b. *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblos* («Recuerdos de un viaje al país de los Pueblos»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 93.4. Trad. S. Muller en P.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, París, Macula, 1998, pp. 247-280 (35, 44, 134, 160, 187, 189, 277, 279, 282, 358-360, 362, 365-367, 371, 390, 392-393, 409, 411, 424, 430-431, 433, 456, 501).

1923c. *Schlangenritual. Ein Reisebericht* («El ritual de la serpiente. Un relato de viaje»), ed. U. Raulff, Berlín, Klaus Wagenbach, 1988 (ed. 1996). Trad. S. Muller, *Images du territoire des Indiens Pueblos en Amérique du nord*, París, Macula (próxima aparición) (44, 201, 222-223, 290, 333, 356-358, 360-362, 456, 481, 502).

1925. *Hepatoscopia* («Hepatoscopia»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 132.3 (162).

1926a. *Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts* («La antigüedad italiana en la época de Rembrandt»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 12.11-12 (84, 86-87, 332, 457).

1926b. *Orientalisierende Astrologie* («Astrología orientalizante»), *Gesammelte Schriften, I-2, op. cit.*, pp. 559-565 (189-190) [edición castellana, RP, pp. 513-516].

1927a. *Allgemeine Ideen* («Ideas generales»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 102.1 (52, 163, 177, 180-181, 183, 199, 201, 246, 250, 280, 286, 339, 426, 465, 476).

1927b. *Begrüssungsworte zur Eröffnung des kunsthistorischen Instituts im Palazzo Guadagni zu Florenz am 15. Oktober 1927* («Discurso inaugural en la apertura del Instituto de Historia del Arte del Palazzo Guadagni en Florencia el 15 de octubre de 1927»), *Gesammelte Schriften, I-2, op. cit.*, pp. 601-604 (514) [edición castellana, RP, pp. 539-540].

1927c. *Mediceische Feste am Hofe der Valois auf flandrischen Teppichen in der Galleria degli Uffizi* («Fiestas mediceas en la corte de los Valois en los tapices flamencos de la Galería de los Uffizi»), *Gesammelte Schriften, I-1, op. cit.*, pp. 255-258 (491) [edición castellana, RP, pp. 285-290].

1927d. *On Planned American Visit* («Sobre un proyecto de viaje a América», Londres, Warburg Institute Archive, III, 93.8. Trad. S. Muller en P.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement, op. cit.*, pp. 281-285 (134, 362).

1927e. *Seminarübungen über Jacob Burckhardt* («Texto de clausura del seminario sobre Burckhardt»), ed. B. Roeck, «Aby Warburgs Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927», *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, X, 1991, pp. 86-89. Trad. D. Meur, *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n.° 68, 1999, pp. 21-23 (117-118, 126-127, 129, 132, 333, 377).

1927f. *Vom Arsenal zum Laboratorium* («Del arsenal al laboratorio»), Londres, Warburg Institute Archive, V, 2.3.1.1. Trad. M. Ghelardi, «Da arsenale a laboratorio», *Belfagor*, LVI, 2001, n.° 2, pp. 175-183 (472-473).

1927 -1928. *Kulturwissenschaftliche Methode* («Método para una ciencia de la cultura»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 99.5 (396, 465)

1927-1929. *Der Bilderatlas Mnemosyne* («El atlas Mnemosyne»), *Gesammelte Schriften, II-1, op. cit*. Señalemos la edición precedente de M. Koos, W. Pichler, W. Rappl y G. Swoboda (dirs.), *Mnemosyne. Begleitmaterial zur Ausstellung «Aby M. Warburg. Mnemosyne»*, Hamburgo, Dölling und Galitz, 1994, así como las traducciones italianas reunidas por I. Spinelli y R. Venuti (dirs.), *Mnemosyne. L'atlante della memoria di Aby Warburg*, Roma, Artemide, 1998 (258, 347-349, 351, 353, 416, 454-455, 479, 483, 487, 495).

1928a. *Mnemosyne. Grundbegriffe, I* («Mnemosyne. Conceptos fundamentales, I»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 102.3 (180-181, 186, 190, 246, 253, 275).

928b. *Pathos, Pneuma, Polarität* («Pathos, *pneuma*, polaridad»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 12.31 (192).

928-1929. *Mnemosyne. Grundbegriffe, II* («*Mnemosyne*. Conceptos fundamentales, II»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 102.4 (7, 88, 187, 192, 240, 246, 268, 275, 307, 393, 429, 443, 464-465, 475-476, 483, 494, 497, 506, 510).

929a. *Bilderwanderung* («Migración de las imágenes»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 12.27 (394, 476).

929b. *Einleitung zum Mnemosyne-Atlas* («Introducción al atlas *Mnemosyne*»), ed. I. Barta-Fliedl, *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Salzburgo-Viena, Residenz Verlag, 1992, pp. 171-173. Trad. P. Rusch, *Trafic*, n.º 9, 1994, pp. 38-44 (190, 241, 252, 269, 285-286, 304, 308, 462, 475).

929c. *Flüchtige Notizen* («Notas fugitivas»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 12.32 (466-467).

929d. *Grisaille–Mantegna* («Grisalla–Mantegna»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 12.41 (109, 346, 504).

929e. *Manet's* Déjeuner sur l'herbe. *Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls* («*Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet, La función prefiguradora de las divinidades elementales paganas para la evolución del sentimiento moderno de la naturaleza»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 101.5. Trad. M. Cohen-Halimi, *Fin*, n.º 9, 2001, pp. 43-49 (332, 348).

929f. *Triumph – Energetische Inversion* («Triunfo – Inversión energética»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 101.4 (476).

929g. *Wenige Notizen* («Algunas notas»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 12.33 (466).

932. *Gesammelte Schriften, I, 1-2. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, ed. G. Bing y F. Rougemont, Leipzig-Berlín, Teubner (reed., dir. H. Bredekamp y M. Diers, Berlín, Akademie Verlag, 1998) (51, 73, 86, 458).

orrespondenz («Correspondencia»), Londres, Warburg Institute Archive (35-36, 89, 356, 365, 367, 381-382, 397, 461, 480, 486, 511).

Tagebuch («Diario»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 10.1 2 (años 1894-1918) y 11.1-5 (años 1918-1929) (32,38, 134, 149, 189, 231, 248, 282, 286, 315, 369, 372-376, 384, 396, 429, 501-502, 513).

«Warburgismen», gesammelt von Max Warburg («"Warburgismos", recopilados por Max Warburg»), Londres, Warburg Institute Archive, III, 17.2 (418).

2. Bibliografía secundaria

Adhémar, J., 1939. *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, Londres, The Warburg Institute (reed. París, CTHS, 1996) (95).

Agamben, G., 1984. «Aby Warburg et la science sans nom», trad. M. Dell'Omodarme, *Image et mémoire*, París, Hoëbeke, 1998, pp. 9-43 (33, 201, 459, 461, 494).

—, 1992. «Notes sur le geste», trad. D. Loayza, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, París, Payot & Rivages, 1995, pp. 59-71 (480).

—, 1998. «L'image immémoriale», trad. G. A. Tiberghien, *Image et mémoire*, París, Hoëbeke, 1998, pp. 77-93 (172).

Agosti, G., 1985. «Qualche voce italiana della fortuna storica di Warburg», *Quaderni storici*, XX, n.° 1, pp. 39-50 (30).

Alberti, L. B., 1435. *De pictura*, trad. J. L. Schefer, París, Macula-Dédale, 1992 (257) [edición castellana: *Sobre la pintura*, Valencia, Fernando Torres editor, 1976].

Andler, C., 1958. *Nietzsche. Sa vie et sa pensée*, París, Gallimard (127, 130).

Antal, F. y Wind, E., 1937. «The Maenad under the Cross», *Journal of the Warburg Institute*, I, pp. 70-73 (266).

Arasse, D., 1992. *Le Détail. Pour une histoire approchée de la peinture*, París, Flammarion (489) [edición castellana: *El Detalle*, Madrid, Abada Editores, 2008].

Arendt, H., 1968. «Walter Benjamin (1892-1940)», trad. A. Oppenheimer-Faure y P. Lévy, *Vies politiques*, París, Gallimard, 1974, pp. 244-306 (509).

RGEN, G. C., 1975. «Ideology and Iconology», *Critical Inquiry*, II, n.° 2, pp. 297-305 (435).

RISTÓTELES, *De anima. De l'âme*, trad. J. Tricot, París, Vrin, 1972 (203).

RNOLD, A., 1980. *Wilhelm Wundt. Sein philosophisches System*, Berlín, Akademie Verlag (219).

RTAUD, A., 1948. *Ci-gît* precedido de *La Culture indienne*, *Œuvres complètes*, XII, París, Gallimard, 1974 (13 1).

SCHHEIM, S. E., 1992. *The Nietzsche Legacy in Germany, 1890-1990*, Berkeley-Los Ángeles-Oxford, University of California Press (144).

TTALI, J., 1985. *Un Homme d'influence. Sir Siegmund Warburg (1902-1982)*, París, Fayard (36).

UBENQUE, P., 1962. *Le Problème de l'être chez Aristote*, París, PUF (19) [traducción castellana: *El problema del ser en Aristóteles*, Madrid, Taurus, 1980].

UERBACH, E., 1938. *Figura*, trad. M. A. Bernier, París, Belin, 1993 (303) [edición castellana: Madrid, Ed. Trotta, 1998].

ACHELARD, G., 1952. *La Poétique de l'espace*, París, PUF (335) [edición castellana: *La Poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2000].

ADEN, H. J., 1962. *Gott ist im Detail*, Gütersloh, Gerd Mohn (488).

ALAN, B., 1979. *L'Ordre et le temps. L'anatomie comparée et l'histoire des vivants au XIXe siècle*, París, Vrin (336).

ALZAC, H. de, 1846. *Petites Misères de la vie conjugale, illustrées par Bertall*, París, Chlendowski. Trad. alemana de Plinius dem Jüngsten [sic], *Die kleinen Leiden des Ehestandes*, trad. Leipzig, Weber, 1848 (424-427).

ANDERA VIANI, M. C., 1984. «La "ninfa": continuità di rapporti tra Antichità e Rinascimento nelle arti visive», *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florencia, Sansoni, pp. 265-269 (348).

ARASCH, M., 1985. «*Pathos Formulae*: Some Reflections on the Structure of a Concept», *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, Nueva York, New York University Press, 1994, pp. 119-127 (198).

ARNES, E., 1895. «The Art of Little Children», *The Pedagogical Seminary*, III, n.° 2, pp. 302-306 (222).

BARON, H., 1960. «Burckhardt's *Civilization of the Renaissance* a Century after its Publication», *Renaissance News*, XIII, pp. 207-222 (76, 142).

—, 1960-1973. «The Limits of the Notion of "Renaissance Individualism": Burckhardt after a Century», *In Search of Florentine Civic Humanism. Essays on the Transition from Medieval to Modern Thought*, Princeton, Princeton University Press, 1988, II, pp. 155-181 (76).

BARTA-FLIEDL, I. y GEISSMAR-BRANDI, C. (dirs.), 1992. *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Salzburgo-Viena, Residenz Verlag (198, 462).

BARTA- FLIEDL, I., GEISSMAR-BRANDI, C. y SATO, N. (dirs.), 1999. *Rhetorik der Leidenschaft. Zur Bildsprache der Kunst im Abendland*, Hamburgo-Múnich, Dölling und Galitz (198, 462).

BASCH, V., 1896. *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, París, Alcan (407, 417).

—, 1921. «Le maître-problème de l'esthétique», *Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature*, París, Alcan, 1934, pp. 35-66 (408).

BASSAN, F., 1998. «Il pathos delle immagini in Aby Warburg», *Simbolo, metafora, linguaggi*, dirs. G. Coccoli et C. Marrone, Roma, Gutenberg, pp. 185-201 (198, 350).

BASTIAN, A, 1887. *Ethnologisches Bilderbuch. Die Welt in ihren Spiegelungen unter dem Wandel des Völkergedankens*, Berlín, Mittler (477-478).

BAUDELAIRE, C., 1850-1865. *Fusées*, ed. C. Pichois, *Œuvres complètes, I*, París, Gallimard, 1975, pp. 649-667 (468).

—, 1857. «Notes nouvelles sur Edgar Poe», ed. C. Pichois, *Œuvres complètes, II*, París, Gallimard, 1976, pp. 319-337 (422).

BAUERLE, D., 1988. *Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne*, Münster, Lit (459, 462).

BAZIN, G., 1986. *Histoire de l'histoire de l'art, de Vasari à nos jours*, París, Albin Michel (30).

BECATTI, C., 1971. *Ninfe e divinità marine. Ricerche mitologiche, iconografiche e stilistiche*, Roma, De Luca (348).

BECQUEMONT, D., 1996. «Survivance du plus apte», *Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution*, dir. P. Tort, París, PUF, III, pp. 4173-4175 (67).

BELL, C., 1806. *The Anatomy and Philosophy of Expression as Connected with the Fine Arts*, Londres, John Murray (230).

BENJAMIN, W., 1927-1940. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, París, Le Cerf, 1989 (498) [edición castellana: *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005].

—, 1928. *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller y A. Hirt, París, Flammarion, 1985 (176) [edición castellana: *El origen del Trauerspiel alemán*, en *Obras*, Libro I, vol. 1, Madrid, Abada Editores, 2006].

BERENSON, B., 1896. *The Florentine Painters of the Renaissance*, Nueva York-Londres, Putnam's Sons (ed, 1909) (406) [edición castellana: *Los pintores italianos del Renacimiento*, Barcelona, Garriga, 1954].

—, 1948. *Aesthetics and History in the Visual Arts*, Nueva York, Pantheon Books (406).

BERGER, K., 1960. «Jacob Burckhardt as an Art Historian», *Jacob Burckhardt and the Renaissance, 100 Years After*, Lawrence, The University of Kansas, pp. 38-44 (109).

BERTOZZI, M., 1985. *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno, Sillabe (ed. aumentada, 1999) (429).

BEZOLD, F. von, 1922. *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn-Leipzig, Schroeder (95).

BIALOSTOCKI, J., 1965. «"Thèmes-cadres" et images archétypiques», trad. S. Brun-Fabry, *Style et iconographie. Pour une théorie de l'art*, París, Gérard Monfort, 1996, pp. 101-114 (95) [edición castellana: *Estilo e iconografía*, Barcelona, Barral, 1974].

—, 1973. «The Door of Death. Survival of a Classical Motif in Sepulchral Art», *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, XVIII, pp. 7-32 (95).

—, 1981. «Aby M. Warburgs Botschaft: Kunstgeschichte oder Kulturgeschichte?», *Übergabe des Aby-M.-Warburg-Preises*, Hamburgo, Hans Christians, pp. 25-43 (34).

BING, G., 1957. «Fritz Saxl (1890-1948). A Memoir», *Fritz Saxl 1890-1948). A Volume of Memorial Essays from his Friends in England*, dir. D. J. Gordon, Londres, Thomas Nelson, pp. 1-46 (41).

—, 1960. «Aby M. Warburg», *Rivista storica italiana*, LXXII, n.° 1, pp. 100-113 (33, 46, 201).

—, 1965. «A. M. Warburg», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVIII, pp. 299-313 (33, 93, 201, 232, 281, 283, 513).

—, 1966. «Introduzione», en A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, trad. E. Cantimori, Florencia, La Nuova Italia, pp. IX-XXXI (33).

Binswanger, L., 1920. «Psychanalyse et psychiatrie clinique», trad. R. Lewinter, *Analyse existentielle, psychiatrie clinique et psychanalyse. Discours, parcours, et Freud*, París, Gallimard, 1970, pp. 123-154 (379, 396).

—, 1922. «De la phénoménologie», trad. J. Verdeaux, *Introduction à l'analyse existentielle*, París, Minuit, 1971, pp. 79-117 (399).

—, 1924. «Fonction vitale et histoire intérieure de la vie», trad. J. Verdeaux, *Introduction à l'analyse existentielle*, *op. cit.*, pp. 49-77 (385, 504).

—, 1926. «Erfahren, Verstehen, Deuten in der Psychoanalyse», *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Natur- und Geisteswissenschaften*, XII, n.° 2-3, pp. 223-237. Trad. R. Lewinter, «Apprendre par expérience, comprendre, interpréter en psychanalyse», *Analyse existentielle, op. cit.*, pp. 155-172 (397-398).

—, 1928. *Wandlungen in der Auffassung und Deutung des Traumes. Von den Griechen bis zur Gegenwart*, Berlín, Springer (382, 412).

—, 1930. «Le rêve et l'existence», trad. J. Verdeaux y R. Kuhn, *Introduction à l'analyse existentielle, op. cit.*, pp. 199-225 (383).

—, 1933a. *Le Problème de l'espace en psychopathologie*, trad. C. Gros-Azorin, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998 (384).

—, 1933b. *Sur la fuite des idées*, trad. M. Dupuis, C. van Neuss y M. Richir, Grenoble, Jérôme Millon, 2000 (386-387, 425, 469-471).

—, 1935. «De la psychothérapie», trad. J. Verdeaux, *Introduction à l'analyse existentielle, op. cit.*, pp. 119-147 (381, 396).

—, 1936a. «La conception freudienne de l'homme à la lumière de l'anthropologie», trad. R. Lewinter, *Analyse existentielle, op. cit.*, pp. 201-237 (380).

—, 1936b. «Freud et la constitution de la psychiatrie clinique», trad. R. Lewinter, *Analyse existentielle, op. cit.*, pp. 173-200 (379).

—, 1942. *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins*, Zúrich, Max Niehaus (386).

—, 1945. «Sur la direction de recherche analytico-existentielle en psychiatrie», trad. R. Lewinter, *Analyse existentielle, op. cit.*, pp. 51-84 (399).

—, 1949. *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, trad. M. Dupuis, Bruselas, De Boeck, 1996 (387).

—, 1952. *Le Cas Suzanne Urban. Étude sur la schizophrénie*, trad. J. Verdeaux, París, Desclée de Brouwer, 1957 (384).

—, 1954. «Analyse existentielle et psychothérapie», trad. R Lewinter, *Analyse existentielle, op. cit.*, pp. 115-120 (396).

—, 1956a. *Drei Formen missglükten Daseins*, ed. M. Herzog, *Ausgewählte Werke, I*, Heidelberg, Roland Asanger, 1992, pp. 324-418 (387).

—, 1956b. «Souvenirs sur Sigmund Freud», trad. R. Lewinter, *Analyse existentielle, op. cit.*, pp. 263-366 (378, 380, 384).

—, 1957. «Mon chemin vers Freud», trad. R. Lewinter, *Analyse existentielle, op. cit.*, pp. 241-262 (379-381,384).

—, 1958a. «Analyse existentielle et psychothérapie, II», trad. J. Verdeaux, *Introduction à l'analyse existentielle, op. cit.*, pp. 149-157 (396).

—, 1958b. «Importance et signification de l'analytique existentiale de Martin Heidegger pour l'accession de la psychiatrie à la compréhension d'elle-même», trad. J. Verdeaux y R Kuhn, *Introduction à l'analyse existentielle, op. cit.*, pp. 247-263 (381).

—, 1960. *Mélancolie et manie. Études phénoménologiques*, trad. J.-M. Azorin y Y. Totoyan, París, PUF, 1987 (384).

—, 1965. *Délire. Contribution à son étude phénoménologique et daseinsanalytique*, trad. J.-M. Azorin y Y. Totoyan, Grenoble, Jérôme Millon, 1993 (384).

—, 1992-1994. *Ausgewählte Werke*, ed. M. Herzog, H.-J. Braun y A. Holzey-Kunz, Heidelberg, Roland Asanger (379).

[B]INSWANGER, L. y FREUD, S., 1908-1938. *Correspondance 1908-1938*, trad. R. Menahem y M. Strauss, París, Calmann-Lévy, 1995 (364).

BINSWANGER, O. L., 1886-1890. *Über die Beziehungen des moralischen Irreseins zu der erblich degenerativen Geistesstörung*. Leipzig, Breitkopf und Härtel (130).

—, 1896. *Zur Reform der Irrenfürsorge in Deutschland*, Leipzig, Breitkopf und Härtel (130).

—, 1899. *Die Epilepsie*, Viena, Hölder (130).

—, 1914. *Die seelischen Wirkungen des Krieges*, Stuttgart-Berlín, Deutsche Verlags-Anstalt (363).

BLANCKAERT, C., 1999. «Les fossiles de l'imaginaire. Temps de la nature et progrès organique (1800-1850)», *Romantisme*, n.° 104, pp. 85-101 (336).

BLOCH, M., 1941-1942. *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, ed. É. Bloch, París, Armand Colin, 1993 (278).

BLUND, A., 1938. «A Method of Documentation for the Humanities», *Transactions of the International Federation for Documentation*, XIV, sin paginar (41).

BOAS, F., 1927. *Primitive Art*, Oslo, Aschehoug (reed. Nueva York, Dover, 1955) (221).

BODAR, A., 1991. «Aby Warburg en André Jolles: een Florentijnse vriendschap», *Nexus*, n.° 1, pp. 5-18 (254, 256, 340).

BODEI, R., 1982. «Hermann Usener nella filosofia moderna: tra Dilthey e Cassirer», *Aspetti di Hermann Usener, filologo della religione*, dirs. G. Arrighetti *et al.*, Pisa, Giardini, pp. 23-42 (47).

BOEHM, G., 1991. «La critique de l'historicisme par Jacob Burckhardt: genèse et validité », trad. M. Charrière, *Revue germanique internationale*, n.° 2, 1994, pp. 73-81 (81, 109).

BOERLIN-BRODBECK, Y., 1994. *Die Skizzenbücher Jacob Burckhardts*, Basilea-Múnich, Schwabe-Beck (108).

BOULE, M., 1921. *Les Hommes fossiles. Éléments de paléontologie humaine*, París, Masson (337).

BOURNEVILLE, D.-M. y RÉGNARD, P. (dirs.), 1876-1880. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, *I-III*, París, Progrès médical-Delahaye & Lecrosnier (477).

BRADEN, G. y KERRIGAN, W., 1989. *The Idea of the Renaissance*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press (76).

BRANDSTETTER, G., 1995. *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt, Fischer (262).

—, 2000. «"Ein Stück in Tüchern". Rhetorik der Drapierung bei A. Warburg, M. Emmanuel, G. Clérambault», *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, IV, pp. 105-139 (340).

BREDEKAMP, H., 1991. «"Du lebst und thust mir nichts". Ammerkungen zur Aktualität Aby Warburgs», *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, dirs. H. Bredekamp, M. Diers y C. Schoell-Glass, Weinheim, VCH-Acta Humaniora, pp. 1-6 (33).

—, 1995. «Words, Images, Ellipses», *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, dir. I. Lavin, Princeton, Institute for Advanced Study, pp. 363-371 (494).

BROSIUS, C., 1993. *Kunst und Denkraumschöpfung. Eine Studie zu Aby Warburgs Bildungsbegriff im Spiegel von Kunsterziehung und Kunstwissenschaft*, Diss., Frankfurt, Goethe-Universität (41).

—, 1997. *Kunst als Denkraum. Bildungsbegriff von Aby Warburg*, Pfaffenweiler, Centaurus (477).

BRUSH, K., 2001. «Aby Warburg and the Cultural Historian Karl Lamprecht», *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*, dir. R. Woodfield, Amsterdam, Gordon & Breach, pp. 65-92 (220).

BUCHLOH, B., 1999. «Gerhard Richter's *Atlas*: The Anomic Archive», *October*, n.º 88, pp. 117-145 (480-482).

BUCK, A., 1987. «Die Auseinandersetzung mit Jacob Burckhardts Renaissancebegriff», *Respublica Guelpherbytana. Wolfenbütteler Beiträge zur Renaissance— und Barockforschung. Festschrift für Paul Raabe*, dirs. A. Buck y M. Bircher, Amsterdam, Rodopi, pp. 7 -34 (76).

—, 1989. «Der Beginn der modernen Renaissanceforschung im 19. Jahrhundert: Georg Voigt und Jacob Buckhardt», *Il Rinascimento nell'Ottocento in Italia e Germania*, dirs. A. Buck y C. Vasoli, Bolonia-Berlín, Il Mulino-Duncker & Humblot, pp. 23-36 (76).

—, 1990. «Burckhardt und die italienische Renaissance», *Renaissance und*

Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann, dir. A. Buck, Tubinga, Max Niemeyer, pp. 5-12 (76).

BULLEN, J. B., 1994. *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford, Clarendon Press (77).

BURCKHARDT, J., 1818-1897. *Briefe*, ed. M. Burckhardt, Basilea, Schwabe, 1949-1994 (107, 109).

—, 1853. *Die Zeit Constantins des Grossens*, Basilea, Schweighauser (332).

—, 1855. *Le Cicerone*, trad. A. Gérard sobre la edición revisada y completada por W. von Bode, París, Firmin-Didot, 1892 (244).

—, 1860. *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basilea, Schweighauser (edición ampliada, Leipzig, Seemann, 1869). Trad. H. Schmitt (1885) revisada por R. Klein (1958), *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, París, Le Livre de Poche, 1966 (76-80) [edición castellana: *La Cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Akal, 2004].

—, 1865-1885. *Fragments historiques*, trad. M. Chevalier, Ginebra, Droz, 1965 (78-80, 110, 113-114, 118).

—, 1868-1871. *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, ed. R. Marx, Leipzig, Alfred Kröner, 1929. Trad. S. Stelling-Michaud, *Considérations sur l'histoire universelle*, Ginebra, Droz, 1965 (105-107, 110-114).

—, 1874-1886. *The Letters of Jacob Burckhardt*, ed. y trad. A. Dru, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1955 (128).

—, 1874-1897. *L'arte italiana del Rinascimento*, ed. y trad. M. Ghelardi y S. Müller, Venecia, Marsilio, 1991-1995. Trad. B. Kreiss (muy parcial), *Leçons sur l'art occidental*, París, Hazan, 1998 (74).

BURKE, P., 1986. «Cultural History: Past, Present and Future», *Theoretische Geschiedenis*, XIII, n.º 2, pp. 187-196 (104).

—, 1991. «Aby Warburg as Historical Anthropologist», *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, dir. H. Bredekamp, M. Diers y C. Schoell-Glass, Weinheim, VCH-Acta Humaniora, pp. 39-44 (34, 44-45).

BUSCHENDORF, B., 1998. «Zur Begründung der Kulturwissenschaft. Der Symbolbegriff bei Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg und Edgar Wind», *Edgar Wind, Kunsthistoriker und Philosoph*, dir. H. Bredekamp, B.

Buschendorf, F. Hartung y J. M. Krois, Berlín, Akademie Verlag, pp. 227-248 (418).

Butler, S., 1880. *Unconscious Memory*, Londres, Jonathan Cape (241).

Buytendijk, F. J. J. y Plessner, H., 1925-1926. «Die Deutung des mimischen Ausdrucks», *Philosophischer Anzeiger*, I, pp. 72-126 (400).

Calabrese, O., 1984. «La geografia di Warburg. Note su linguistica e iconologia», *Aut aut*, n.° 199-200, pp. 109-120 (252).

Calasso, R., 1994. «La folie qui vient des Nymphes», *Res. Anthropology and Aesthetics*, n.° 26, pp. 125-133 (350).

Caliandro, S., 1997. «*Nachleben* de Warburg», *Visio*, II, n.° 3, pp. 87-103 (252).

—, 1999. «Empathie, signification et art abstrait», *Visio*, IV, n.° 2, pp. 47-58 (413).

Camper, P., 1792. *Discours [...] sur le moyen de représenter d'une manière sûre les diverses passions qui se manifestent sur le visage [...]*, Utrecht, Wild & Altheer (230).

Canguilhem, G., 1977. *Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie. Nouvelles études d'histoire et de philosophie des sciences*, París, Vrin (66).

Capeillères, F., 1995. «Postface» a E. Cassirer, *Œuvres, XII. Écrits sur l'art*, París, Le Cerf, 1995, pp. 193-253 (437, 444).

—, 1997a. «À propos de *Trois essais sur le symbolique*», Postface a E. Cassirer, *Œuvres, VI. Trois essais sur le symbolique*, París, Le Cerf, pp. 143-155 (444).

—, 1997b. «Fonction et système: sur le paradigme mathématique de l'intégrale et de la dérivée dans le concept de "forme symbolique"», *Études de lettres*, n.° 1-2, pp. 9-30 (442).

Carchia, G., 1984. «Aby Warburg: simbolo e tragedia», *Aut aut*, n.° 199-200, pp. 92-108 (409, 494).

Carlyle, T., 1829. «Signs of Times», *The Works of Thomas Carlyle, XXVII. Critical and Miscellaneous Essays*, Londres, Chapman & Hall, 1896-1899, II, pp. 56-82 (69, 419).

—, 1830. «On History», *ibid.*, II, pp. 83-95 (69, 419).

—, 1833. «On History Again», *ibid.*, III, pp. 167-176 (69, 419).

—, 1833-1834. *Sartor Resartus*, ed. K. McSweeney y P. Sabor, Oxford-New York, Oxford University Press, 1987. Trad. E. Barthélémy, *Sartor Resartus*, París, Mercure de France, 1904 (69, 418-421) [edición castellana: Barcelona, ed. Alba, 2007].

CASSIRER, E., 1910. *Substance et fonction, Éléments pour une théorie du concept*, trad. P Caussat, París, Minuit, 1977 (441).

—, 1922. «La forme du concept dans la pensée mythique», trad. J. Carro y J. Gaubert, *Œuvres, VI. Trois essais sur le symbolique*, París, Le Cerf, 1997, pp. 39-139 (284, 435, 442).

—, 1923a. «Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften», *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921-1922*, Leipzig-Berlín, Teubner, pp. 11-39. Trad. J. Carro y J. Gaubert, «Le concept de forme symbolique dans l'édification des sciences de l'esprit», *Œuvres, VI. Trois essais sur le symbolique*, *op. cit.*, pp. 7-37 (284, 434, 438-441, 444-445, 447).

—, 1923b. *La Philosophie des formes symboliques, I. Le langage*, trad. O. Hansen-Love y J. Lacoste, Paris, Minuit, 1972 (204, 437, 440-442, 446-447) [edición castellana: *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998].

—, 1924. «*Eidos* et *eidôlon*. Le problème du beau et de l'art dans les dialogues de Platon», trad. C. Berner, *Œuvres, XII. Écrits sur l'art*, París, Le Cerf, 1995, pp. 27-52 (447).

—, 1927. *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig-Berlín, Teubner. Trad. P. Quillet, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, París, Minuit, 1983 (435, 444) [edición castellana: *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires, Emecé, 1951].

—, 1929a. «Éloge funèbre du professeur Aby Warburg», trad. C. Berner, (*Œuvres, XII. Écrits sur l'art*, *op. cit.*, pp. 53-59 (30, 43, 200, 395, 434).

—, 1929b. *La Philosophie des formes symboliques, III. La phénoménologie de la connaissance*, trad. C. Fronty, París, Minuit, 1972 (288, 440-441, 444-446, 448-450).

—, 1938. «De la logique du concept de symbole», trad. J. Carro y J. Gaubert, (*Œuvres, VI. Trois essais sur le symbolique*, *op. cit.*, pp. 113-141 (441).

—, 1939. *Œuvres, XLVII. Éloge de la métaphysique. Axel Hägerström. Une étude sur la philo-*

sophie suédoise contemporaine, trad. J. Carro y J. Gaubert, París, Le Cerf, 1996 (448).

1942. *Logique des sciences de la culture. Cinq études*, trad. J. Carro y J. Gaubert, París, Le Cerf, 1991 (152, 202).

1942-1943. «Qu'est-ce que la beauté?», trad. E. Capeillères, *Œuvres, XII. Écrits sur l'art, op. cit.*, pp. 123-127 (448).

1943. «La valeur éducative de l'art», trad. E. Capeillères, ibid., pp. 175-191 (448).

1944. *Essai sur l'homme*, trad. N. Massa, París, Minuit, 1975 (441, 448).

1950. *Œuvres, XVIII. Le Problème de la connaissance dans la philosophie et la science des temps modernes, IV. De la mort de Hegel a l'époque présente*, trad. colectiva, París, Le Cerf, 1995 (142).

ASTELNUOVO, E., 1973. *Portrait et société dans la peinture italienne*, trad. S. Darses, París, Gérard Monfort, 1993 (489).

1977. «Per una storia sociale dell'arte, II», *Paragone*, n.° 323, pp. 3-34 (34).

AUER, P., 1911. *Das Altertum im Leben der Gegenwart*, Leipzig, Teubner (84).

ERNIA SLOVIN, E., 1995. *Aby Warburg. Un banchiere prestato all'arte. Biografia di una passione*, Venecia, Marsilio (30)

ESTELLI GUIDI, B. y DEL PRETE, F., 1999. «Mnemosyne o la collezione astratta», *Via dalle immagini. Verso un'arte della storia*, dir. S. Puglia, Salerno, Menabò, pp. 17-24 (462).

ESTELLI GUIDI, B. y MANN, N. (dir.), 1998. *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America, 1895-1896*, Londres, The Warburg Institute-Merrell Holberton (354).

HARCOT, J.-M. y RICHER, P, 1887. *Les Démoniaques dans l'art*, ed. y presentación G. Didi-Huberman y P. Fédida, París, Macula, 1984 (290).

1889. *Les Difformes et les malades dans l'art*, Paris, Lecrosnier et Babé (289).

HASTEL, A., 1987. «L'art du geste à la Renaissance», *Revue de l'art*, n.° 75, pp. 9-16 (48, 197).

CHERNOW, R., 1993. *The Warburgs. A Family Saga*, Londres, Chatto & Windus (36, 370-371, 377).

CHERVET, B., 1997. «Temps et processus de temporalisation. Se mourir ou les amours d'Éros», *Revue française de psychanalyse*, LXI, n.° 5, pp. 1689-1698 (317).

CIERI VIA, C., 1986. «Rinascita e sopravvivenza dell'antico», *Aspetti della tradizione classica nella cultura artistica tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Il Bagatto, pp. 5-10 (96).

—, 1994. *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma, La Nuova Italia Scientifica (437).

CLARK, K., 1974. *Another Part of the Wood. A Self-Portrait*, Londres, John Murray (394).

CLARKE, L. C. G., 1934. «Modern Survivals of the Sumerian Chatelaine», *Essays Presented to C. G. Seligman*, dir. E. E. Evans-Pritchard *et al.*, Londres, Kegan Paul, Trench & Trubner, pp. 41-47 (60).

CLAUSSEN, P. C., 1977. «Ein freies Knie. Zum Nachleben eines antiken Majestas-Motivs», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXXIX, pp. 11-27 (95).

COHEN, C., 1994. *Le Destin du mammouth*, París, Le Seuil (336).

COHN, D., 1999. «*Et in Arcadia ego*», prefacio a E. Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art plus récent* (1930), trad. D. Cohn, París, Flammarion, pp. 5-12 (435).

COHN , S. K., 1995. «Burckhardt Revisited from Social History», *Language and Images of Renaissance Italy*, dir. A. Brown, Oxford, Clarendon Press, pp. 217-234 (104).

CONTARINI, S., 1992. «"Botticelli ritrovato": frammenti di dialogo tra Aby Warburg e André Jolles», *Prospettiva*, n.° 68, pp. 87-93 (89, 256, 340).

COOK, S. A., 1913. «The Evolution and Survival of Primitive Thought», *Essays and Studies Presented to William Ridgeway*, dir. E. C. Quiggin, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 375-412 (60).

CRISTALDI, R. V., 1980. «"Gott ist im Detail"», *Rivista di studi crociani*, XVII, n.° 2, pp. 202-203 (488).

CROZIER, W. R. y GREENHALGH, P., 1992. «Beyond Relativism and For-

malism: the Empathy Principle», *Leonardo*, XXV, n.° 1, pp. 83-87 (413).

CURTIUS, E. R., 1947. *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. J. Bréjoux, París, PUF, 1956 (reed, Agora, 1991) (254) [edición castellana: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 2 vols.].

—, 1950. «Antike Pathosformeln in der Literatur des Mittelalters», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, I, pp. 257-263 (reed. *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Berna-Múnich, Francke, 1960, pp. 23-27) (254).

CUVIER, G., 1806. «Séance du 11 août 1806 », *Procès-verbaux des séances de l'Académie des Sciences*, III, 1804-1807, pp. 410-415 (336).

—, 1812. *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes*, París, Deterville (336).

CYSSAU, C., 1995. *Au lieu du geste*, París, PUF (339).

DACOS, N., 1973. «Sopravvivenza dell'antico», *Enciclopedia dell'arte antica. Supplemento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 725-746 (96).

DAGOGNET, F., 1987. *Étienne-Jules Marey. La passion de la trace*, París, Hazan (119).

DALE, P. A., 1981. «*Sartor Resartus* and the Inverse Sublime: the Art of Humorous Deconstruction», *Allegory, Myth, and Symbol*, dir. M. W. Bloomfield, Cambridge-Londres, Harvard University Press, pp. 293-312 (419).

DAL LAGO, A., 1984. «L'arcaico e il suo doppio. Aby Warburg e l'antropologia», *Aut aut*, n.° 199-200, pp. 67-91 (44-46, 82, 422).

DAMISCH, H., 1971. «Le gardien de l'interprétation», *Tel Quel*, n.° 44, pp. 70-84 y n.° 45, pp. 82-96 (489).

—, 1992. *Le Jugement de Paris. Iconologie analytique, I*, París, Flammarion (436).

DÄRMANN, I., 2000. «Quand la mémoire devient image de souvenir: Husserl et Freud», trad. J. Kessler, *Phénoménologie française et phénoménologie allemande – Deutsche und französische Phänomenologie*, dir. E. Escoubas y B. Waldenfels, París, L'Harmattan, pp. 271-293 (319).

DARWIN, C., 1859. *L'Origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou la préserva-*

tion des races favorisées dans la lutte pour la vie, trad. E. Barbier revisada por D. Becquemont, París, Flammarion, 1992 (90) [edición castellana: *El Origen de las Especies*, Madrid, Espasa Calpe, 2000].

—, 1872. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Nueva York-Londres, Appleton, 1910 (reed. Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1965). Trad. S. Pozzi y R. Benoit, *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, París, Reinwald, 1877 (232-233, 235-238, 240) [edición castellana: *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, Madrid, Alianza Editorial, 1998].

DAVID-MÉNARD, M., 1994. «Symptômes et fossiles. La référence a l'archaïque en psychanalyse», *Les Évolutions. Phylogenèse de l'individuation*, dir. P. Fédida y D. Widlöcher, París, PUF, pp. 245-254 (339).

DAVIS, W., 1993. «Winckelmann Divided», *Replications. Archaeology, Art History, Psychoanalysis*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1996, pp. 257-265 (15).

DECHAZELLE, P-T., 1834. *Études sur l'histoire des arts, ou tableau des progrès et de la décadence de la statuaire et de la peinture antiques au sein des révolutions qui ont agité la Grèce et l'Italie*, París, Cormon & Blanc (18).

DÉCULTOT, É., 2000. *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, París, PUF (13).

DEHIO, G., 1895. *Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst und sein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance*, Estrasburgo, Trübner (84).

DELEUZE, G., 1962. *Nietzsche et la philosophie*, París, PUF (157, 159, 165, 171, 173, 175, 212) [edición castellana: *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1971].

—, 1968a. *Différence et répétition*, París, PUF (159, 171, 321-322) [edición castellana: *Repetición y diferencia*, Barcelona, Anagrama, 1995].

—, 1968b. *Spinoza et le problème de l'expression*, París, Minuit (204).

—, 1985. *Cinéma 2. L'image-temps*, París, Minuit (162).

DELSOL, M., 1996. «Monstres prometteurs», *Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution*, dir., P. Tort, París, PUF, II, pp. 3042-3044 (68).

DELSOL, M. y FLATIN, J., 1996. «Formes panchroniques», *ibid.*, pp. 1714-1717 (68).

E MARTINO, E., 1958. *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Turín, Boringhieri, 1975 (270).

ESCAMPS, J.-L. *et al.*, 1976. *Dictionnaire contextuel de français pour la géologie*, París, Crédif-Didier (335).

ETIENNE, M., 1981. *L'Invention de la mythologie*, París, Gallimard (47) [edición castellana: *La invención de la mitología*, Barcelona, Península, 1985].

EVILLERS, C., 1996a. «Formes intermédiaires (chaînons manquants)», *Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution*, dir. P. Tort, París, PUF, II, pp. 1710-1713 (68).

, 1996b. «Hétérochronies», *ibid.*, II, pp. 2215-2217 (68).

IDI-HUBERMAN, G., 1982. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, París, Macula (124, 274, 292, 294, 297).

1984. «Charcot, l'histoire et l'art. Imitation de la croix et démon de l'imitation», postfacio a J.-M. Charcot y P. Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, París, Macula, pp. 125-188 (292).

1985. *La Peinture incarnée*, París, Minuit (274, 489) [edición castellana: *La pintura encarnada*, Madrid, Pretextos, 2007].

1990a. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, París, Minuit (12, 25, 274, 442, 489).

1990b. «Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien», *Encyclopaedia Universalis — Symposium*, París, E.U., pp. 596-609 (303).

1991. «L'observation de Célina (1876-1880): esthétique et expérimentation chez Charcot», *Revue internationale de psychopathologie*, n.° 4, pp. 267-280 (seguido de la edición del caso, pp. 281-322) (292-293).

1994. «Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait "sur le vif"», *Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée*, CVI, n.° 2, pp. 405-432 (28, 49, 89).

1995a. «Dialogue sur le symptôme» (con Patrick Lacoste), *L'Inactuel*, n.° 3, pp. 191-226 (274, 297).

1995b. *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, París, Macula (274, 474, 483).

—, 1996a. «L'image-matière. Poussière, ordure, saleté, sculpture au XVIe siècle», *L'Inactuel*, n.° 5, pp. 63-81 (162).

—, 1996b. «Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique», *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, dir. J. Baschet y J.-C. Schmitt (actas del coloquio de Erice, 1992), París, Le Léopard d'Or, pp. 59-86 (442).

—, 1996c. «Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne», *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n.° 24, pp. 145-163 (28, 274, 300, 490).

—, 1997. *L'Empreinte*, París, Centre Georges Pompidou (481).

—, 1998a. *Phasmes. Essais sur l'apparition*, París, Minuit (297, 489).

—, 1998b. «Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons)», prefacio a P.-A. Michaud, *Warburg et l'image en mouvement*, París, Macula, pp. 7-20 (28, 47, 288-289, 389).

—, 1998c. «Viscosités et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau», *Critique*, LIV; n.° 611, pp. 138-162 (51, 91, 162).

—, 1999. *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté (L'image ouvrante, 1)*, París, Gallimard (383).

—, 2000. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, París, Minuit (78, 93, 419, 474, 481, 483) [edición castellana: *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005]

Di Donato, R., 1982. «"Usener n'habite plus ici". Influenze tedesche negli studi francesi di storia comparata delle religioni antiche», *Aspetti di Hermann Usener, filologo della religione*, dirs., G. Arrighetti *et al.*, Pisa, Giardini, pp. 213-228 (47).

—, 1999. *I Greci selvaggi. Antropologia storica di Ernesto de Martino*, Roma, Manifestolibri (361).

Diers, M., 1979. «Kreuzlinger Passion», *Kritische Berichte*, VII, pp. 5-14 (130, 365).

— (dir.), 1993. *Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg und Warburg Institute, Hamburg-London*, Hamburgo, Dölling & Galitz (41).

DILLY, H., 1979. *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt, Suhrkamp (18).

—, 1991. «Sokrates in Hamburg. Aby Warburg und seine kulturwissenschaftliche Bibliothek», *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg, 1990*, dir. H. Bredekamp, M. Diers y C. Schoell-Glass, Weinheim, VCH-Acta Humaniora, pp. 125-140 (41).

DILTHEY, W., 1877. «Lessings "Laokoon"», *Gesammelte Schriften, XVII*, Gotinga, Vanderhoeck & Ruprecht, 1974, pp. 103-104 (205).

—, 1890. «Thomas Carlyle», *Gesammelte Schriften, IV*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1921, pp. 507-527 (70,419).

DIPPIE, B. W., 1992. «Representing the Other: The North American Indian», *Anthropology and Photography, 1860-1920*, dir. E. Edwards, New Haven-Londres, Yale University Press, pp. 132-136 (225).

DJURIC, M., 1989. «Das philosophische Pathos», *Nietzsche-Studien*, XVIII, pp. 221-241 (212).

DORSEY, A. y VOTH, H. R., 1902. *The Mishongnovi Ceremonies of the Snake and Antelope Fraternities*, Chicago, Field Columbian Museum Publications (Anthropological Series, III.3) (354, 360).

DROMMERT, R., 1995. «Aby Warburg und die Kulturwissenschaftliche Bibliothek in der Heiligstrasse», *Aby M. Warburg. «Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott». Portrait eines Gelehrten*, dirs. R. Galitz y B. Reimers, Hamburgo, Dölling & Galitz, pp. 14-18 (41).

DUCHENNE DE BOULOGNE, G.-B., 1862. *Mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions. Avec un atlas composé de 74 figures électro-physiologiques photographiées*, París, Renouard (238-239,477).

DUMÉZIL, G., 1975. *Fêtes romaines d'été et d'automne*, seguido de *Dix questions romaines*, París, Gallimard (348).

EINEM, H. von, 1986. «Winckelmann und die Wissenschaft der Kunstgeschichte», *Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768*, dir. T. W. Gaehtgens, Hamburgo, Felix Meiner, pp. 315-326 (13).

EISLER, C., 1969. «*Kunstgeschichte* American Style: A Study in Migration», *The Intellectual Migration. Europe and America, 1930-1960*, dirs. D. Fleming y B. Bailyn, Cambridge, Harvard University Press, pp. 544-629 (32).

—, 1985. «Panofsky and his Peers in a Warburgian Psyche Glass», *Source. Notes in the History of Art*, IV, n.° 2-3, pp. 85-88 (435).

ELDREDGE, N. y STANLEY, S. M. (dirs.), 1984. *Living Fossils*, Nueva York, Springer (68).

EMBACH, M., 1989. «Kunstgeschichte und Literatur. Zur Winckelmann-Rezeption des deutschen Idealismus», *Ars et Ecclesia. Festschrift für Franz J. Ronig zum 60. Geburtstag*, dir, H. W. Stork, Tréveris, Paulinus-Verlag, pp. 97-113 (21).

EMMANUEL, M., 1896. *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés*, París, Hachette (reed. Ginebra, Slatkine Reprints, 1987) (260, 262-264, 344).

ENGEL, J. J., 1785-1786. *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, trad. anónima, París Jansen, 1795 (reed, Ginebra, Slatkine Reprints, 1979) (213).

ERICHSEN, J., 1980. *Antique und Grec. Studien zur Funktion der Antike in Architektur und Kunsttheorie des Frühklassizismus*, Diss. Universidad de Colonia (20).

ERNST, J., 1954. «Geschichtsbegriff und Geschichtskritik bei Jacob Burckhardt. Die Grundlagen der "Weltgeschichtlichen Betrachtungen"», *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, VI, pp. 323-341 (05).

ERNST , W, 1984. «J. J. Winckelmann im Vor(be)griff des Historismus», *Von der Aufklärung zum Historismus. Zum Strukturwandel des historischen Denkens*, dirs., H. W. Blanke y J. Rüsen, Padeborn, Schöningh, pp. 255-260 (13).

ESPAGNE, M., 1995. «Antiquité, nature et nation chez Winckelmann», *Dix-huitième siècle*, n.° 27, pp. 143-158 (15).

—, 1998. «Wilhelm Wundt. La "psychologie des peuples" et l'histoire culturelle», *Revue germanique internationale*, n.° 10, pp. 73-91 (219).

ESPINAS, A., 1877. *Des sociétés animales. Étude de psychologie comparée*, París, Baillière (423).

FANCELLI, M. (dir.), 1993. *J. J. Winckelmann tra letteratura e archeologia*, Venecia, Marsilio (14).

FARRER, D., 1974. *The Warburgs*, Londres, Michael Joseph (36).

FARULLI, L., 1990. «Nietzsche und die Renaissance: Die Reflexion über "Grenze" und "Grenzüberschreitung"», *Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann*, dir. A. Buck, Tubinga, Max Niemeyer, pp. 54-70 (154).

ÈBVRE, L., 1950. «Comment Jules Michelet inventa la Renaissance», *Pour une histoire à part entière*, Paris, SEVPEN, 1962, pp. 717-729 (72).

ÉDIDA, P., 1969. «Le discours à double entente», *Le Concept et la violence*, París, UGE, 1977, pp. 185-196 (503).

—, 1970. «Binswanger et l'impossibilité de conclure», prefacio a L. Binswanger, *Analyse existentielle, psychiatrie clinique et psychanalyse. Discours, parcours, et Freud*, París, Gallimard, pp. 7-37 (399).

—, 1977. *Corps du vide et espace de séance*, París, Delarge (504).

—, 1978. *L'Absence*, París, Gallimard (504).

—, 1985. «Passé anachronique et présent réminiscent. *Épos* et puissance mémoriale du langage», *L'Écrit du temps*, n.° 10, pp. 23-45 (332).

—, 1991. «Présentation», *Psychiatrie et existence. Décade de Cerisy, 1989*, dirs. P. Fédida y J. Schotte, Grenoble, Jérôme Millon, pp. 7-10 (503).

—, 1992. *Crise et contre-transfert*, París, PUF (297, 396).

—, 1995. *Le Site de l'étranger. La situation psychanalytique*, París, PUF (354, 510).

—, 2000. *Par où commence le corps humain. Retour sur la régression*, París, PUF (354).

FERGUSON, W. K., 1948. *La Renaissance dans la pensée historique*, trad. J. Marty, Paris, Payot, 1950 (73).

—, 1963. *Renaissance Studies*, Nueva York-Londres, Harper & Row (73).

FERRARI, M., 1986. «Ernst Cassirer e la "Bibliothek Warburg"», *Giornale critico della filosofia italiana*, LXV, n.° 1, pp. 91-130 (434).

—, 1988. «Das Problem der Geisteswissenschaften in den Schriften Cassirers für die Bibliothek Warburg (1921-1923). Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der *Philosophie der symbolischen Formen*», *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, dirs. H.-J. Braum, H. Holzhey y E. W. Orth, Frankfurt, Suhrkamp, pp. 114-133 (434).

FERRETI, S., 1984. *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*, Casale Monferrato, Marietti (409, 434).

FEWKES, J. W., 1894. «The Snake Ceremonials at Walpi», *Journal of American Ethnology and Archaeology*, IV, pp. 1-126. (358)

FLECKNER, U., GALITZ, R., NABER, C. y NÖLDEKE, H. (dirs.), 1993. *Ab*

M. Warburg. Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium, Hamburgo, Dölling und Galitz (457).

FLEM, L., 1982. «L'archéologie chez Freud», *Nouvelle revue de psychanalyse*, n.° 26, pp. 71-93 (324).

FORSTER, K., 1976. «Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images», *Daedalus*, CV, n.° 1, pp. 169-176 (494).

—, 1991. «Die Hamburg-Amerika-Linie, oder: Warburgs Kulturwissenschaft zwischen den Kontinenten», *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, dirs. H. Bredekamp, M. Diers y C. Schoell-Glass, Weinheim, VCH Acta Humaniora, pp. 11-37 (44, 480).

—, 1995. «Warburgs Versunkenheit», *Aby M. Warburg. «Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott». Portrait eines Gelehrten*, dirs. R Galitz y B. Reimers, Hamburgo, Dölling und Galitz, 1995, pp. 184-206 (136).

—, 1996. «Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents», *October*, n.° 77, pp. 5-24 (44, 46, 52).

—, 1999. «Introduction» a A. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural history of European Renaissance*, trad. D. Britt, Los Angeles, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, pp. 1-75 (506).

FOUCAULT, M., 1954. «Introduction» a L. Binswanger, *Le Rêve et l'existence*, ed. D. Defert y F. Ewald, *Dits et écrits 1954-1988, I*, París, Gallimard, 1994, pp. 65-119 (383,386).

—, 1966. *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard (13) [edición castellana: *Las Palabras y las Cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 1999].

—, 1969. *L'Archéologie du savoir*, París, Gallimard (454) [edición castellana: *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1970].

—, 1971. «Nietzsche, la généalogie, l'histoire», ed. D. Defert y F. Ewald, *Dits et écrits, 1954-1988, II*, París, Gallimard, 1994, pp. 136-156 (174-175).

FRANCASTEL, P., 1945. *L'Histoire de l'art, instrument de la propagande germanique*, París, Librairie de Médicis (47).

—, 1965. *La Réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*, París, Denöel-

Gonthier (48, 198) [edición castellana: *La Realidad Figurativa. Elementos estructurales de sociología del arte*, Barcelona, Paidós, 1988].

—, 1967. *La Figure et le lieu. L'ordre visuel au Quattrocento*, París, Gallimard (48, 198) [edición castellana: *La Figura y el Lugar. El orden visual del Quattrocento*, Caracas, Ed. Monte Ávila, 1969].

Fratucello, C. y Knorr, C. (dirs.), 1998. *Il cosmo incantato di Schifanoia. Aby Warburg e la storia delle immagini astrologiche*, Ferrara, Palazzo Schifanoia (429).

Frege, G., 1892. «Sens et dénotation», trad. C. Imbert, *Écrits logiques et philosophiques*, París, Le Seuil, 1971, pp. 102-126 (204).

Freud, S., 1887-1902. *La Naissance de la psychanalyse*, ed. M. Bonaparte, A. Freud y E. Kris, trad. A. Berman, París, PUF, 1956 (ed. revisada, 1973) (298, 310-312, 319, 323-325, 331, 334) [edición castellana: *Los orígenes del psicoanálisis*, Madrid, Alianza Editorial, 1983].

—, 1895. *Études sur l'hystérie* (con J. Breuer), trad. A. Berman, París, PUF, 1973 (309-310, 313, 330, 338-339) [edición castellana: *Escritos sobre la histeria*, Madrid, Alianza Editorial, 1988].

—, 1896a. «L'étiologie de l'hystérie», trad. J. Bissery y J. Laplanche, *Névrose, psychose et perversion*, París, PUF, 1973, pp. 83-112 (311-312, 324, 331).

—, 1896b. «L'hérédité et l'étiologie des névroses» [texto original en francés], *Névrose, psychose et perversion, op. cit.*, pp. 47-59 (309, 311).

—, 1896c. «Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense», trad. J. Laplanche, *Névrose, psychose et perversion, op. cit.*, pp. 61-81 (311).

—, 1898. « Sur le mécanisme psychique de l'oubli», trad. colectiva dirigida por J. Laplanche, *Résultats, idées, problèmes, I. 1890-1920*, París, PUF, 1984, pp. 99-107 (313).

—, 1899. «Sur les souvenirs-écrans», trad. colectiva dirigida por J. Laplanche, *Névrose, psychose et perversion, op. cit.*, pp. 113-132 (311,492).

—, 1900. *L'Interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson revisada por D. Berger, París, PUF, 1971 (298-299, 305, 323, 330, 352, 412) [edición castellana: *La interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza Editorial, 1994].

—, 1901. *La Psychopathologie de la vie quotidienne (sur l'oubli, le lapsus, le geste manqué, la superstition et l'erreur)*, trad. D. Messier, París, Gallimard, 1997 (370,431)

[edición castellana: *Psicopatología de la vida cotidiana*, Madrid, Alianza Editorial, 1993].

—, 1905. «Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora)», trad. M. Bonaparte y R. M. Lœwenstein revisada por A. Berman, *Cinq psychanalyses*, París, PUF, 1954, pp. 1-91 (298, 303).

—, 1907. *Le délire et les rêves dans la* Gradiva *de W. Jensen*, trad. R.-M. Zeitlin, París, Gallimard, 1986 (344) [edición castellana: « El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen», en Freud, S., *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pp. 105-200].

—, 1908a. «Le créateur littéraire et la fantaisie», trad. B. Féron, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, París, Gallimard, 1985, pp. 29-46 (331).

—, 1908b. «Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité», trad. J. Laplanche y J.-B. Pontalis, *Névrose, psychose et perversion, op. cit.*, pp. 149-155 (296,298).

—, 1910. «Du sens opposé des mots originaires», trad. B. Féron, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais, op. cit.*, pp. 47-60 (185, 254).

—, 1913a. «L'intérêt de la psychanalyse», trad. P.-L. Assoun, *Résultats, idées, problèmes, I, op. cit.*, pp. 187-213 (276, 313-314, 323).

—, 1913b. *Totem et tabou. Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés*, trad. M. Weber, París, Gallimard, 1993 (276, 431) [edición castellana: *Totem y Tabú*, Madrid, Alianza Editorial, 1993].

—, 1914. «Remémoration, répétition et perlaboration», trad. A. Berman, *La Technique psychanalytique*, París, PUF, 1953, pp. 105-115 (313).

—, 1915. *Métapsychologie*, trad. J. Laplanche y J.-B. Pontalis, París, Gallimard, 1968 (316, 327, 329, 352, 354).

—, 1916. «Une relation entre un symbole et un symptôme», trad. colectiva dirigida por J. Laplanche, *Résultats, idees, problèmes, I, op. cit.*, pp. 237-238 (304).

—, 1916-1917. *Conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. F. Cambon, París, Gallimard, 1999 (296, 298-299, 327).

—, 1919. «L'inquiétante étrangeté», trad. B. Féron, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais, op. cit.*, pp. 209-263 (352).

—, 1920. «Au-delà du principe de plaisir», trad. J. Laplanche y J.-B. Pontalis, *Essais de psychanalyse*, París, Payot, 1981, pp. 41-115 (317, 322).

—, 1925. «Note sur le "bloc-notes magique"», trad. J. Laplanche y J.-B. Pontalis, *Résultats, idees, problèmes, II. 1921-1938*, París, PUF, 1985, pp. 119-124 (323).

—, 1926. *Inhibition, symptôme et angoisse*, trad. M. Tort, París, PUF, 1978 (296, 502).

—, 1929. *Malaise dans la civilisation*, trad. C. y J. Odier, París, PUF, 1971 (276) [edición castellana: *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987].

—, 1933. *Nouvelles Conférences d'introduction a la psychanalyse*, trad. R-M. Zeitlin, París, Gallimard, 1984 (186, 321).

—, 1937a. «L'analyse avec fin et l'analyse sans fin», trad. dirigida por J. Laplanche, *Résultats, idees, problèmes, II, op. cit.*, pp. 231-268 (507).

—, 1937b. «Constructions dans l'analyse», trad. colectiva dirigida por J. Laplanche, *Résultats, idées, problèmes, II, op. cit.*, pp. 269-281 (325-326, 390).

—, 1938. «Résultats, idées, problèmes», trad. colectiva dirigida por J. Laplanche, *Résultats, idees, problèmes, II, op. cit.*, pp. 287-288 (317).

—, 1939. *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, trad. C. Heim, París, Gallimard, 1986 (328-329).

— *et al.*, 1906-1908. *Les Premiers psychanalystes. Minutes de la Société psychanalytique de Vienne, I. 1906-1908*, trad. N. Schwab-Bakman, París, Gallimard, 1976 (347).

Frey-Sallmann, A., 1931. *Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten. Die antiken Gottheiten in der Bildbeschreibung des Mittelalters und der italienischen Frührenaissance*, Leipzig, Dieterich (95).

Fried, M., 1986. «Antiquity Now: Reading Winckelmann on Imitation», *October*, n.° 37, pp. 87-97 (25).

Friedländer, L., 1897. «Das Nachleben der Antike im Mittelalter», *Deutsche Rundschau*, XXIII, pp. 210-240 y 370-401 (84).

Friman, M., Jansson, P. y Souminen, V., 1995. «Chaos or Order? Aby Warburg's Library of Cultural History», *Knowledge Organization*, XXII, n.° 1, pp. 23-29 (463).

FRIZOT, M. (dir.), 1977. *Étienne-Jules Marey. La photographie du mouvement*, París, Centre Georges Pompidou (119).

FUHRMANN, H., 1991. «Jacob Burckhardt und die Zunft der Historiker», *Das andere Wahrnehmen. Beiträge zur europäischen Geschichte*, dirs. M. Kintzinger, W. Stürner y J. Zahlten, Colonia, Böhlau, pp. 23-38 (05).

FÜSSEL, S. (dir.), 1979. *Mnemosyne*, Gotinga, Gratia-Verlag (459).

GANZ, P., 1994. «Jacob Burckhardts *Kultur der Renaissance in Italien*: Handwerk und Methode», *Umgang mit Jacob Burckhardt*, dir. H. R. Guggisberg, Basilea-Múnich, Beck, pp. 37-78 (76).

GEBHART, É., 1887. *Études méridionales. La Renaissance italienne et la philosophie de l'histoire*, París, Le Cerf (78, 104).

GERHARDT, V., 1989. «Die Renaissance im Denken Nietzsches», *Il Rinascimento nell'Ottocento in Italia e Germania*, dirs. A. Buck y C. Vasoli, Bolonia-Berlín, Il Mulino-Duncker & Humblot, pp. 93-116 (54).

GHELARDI, M., 1991. *La scoperta del Rinascimento. L'«Età di Raffaello» di Jacob Burckhardt*, Turín, Eunadi (76, 80, 108).

—, 1998. «Una torretta girevole corazzata in terra straniera. Aby Warburg per Firenze», *Belfagor*, LIII, n.º 6, pp. 649-662 (276).

—, 1999. «Un germe selvaggio della scienza: Franz Boll, Aby Warburg e la storia dell'astrologia», prefacio de F. Boll y C. Bezold, *Interpretazione e fede negli astri. Storia e carattere dell'astrologia* (1917), trad. M. Ghelardi y S. Müller, Livorno, Sillabe, pp. 7-23 (429, 495).

—, 2001. «Un bilancio vissuto», *Belfagor*, LVI, n.º 2, pp. 183 186 (486).

GILBERT, F, 1972. «From Art History to the History of Civilization: Gombrich's Biography of Aby Warburg», *Journal of Modern History*, XLIV, n.º 3, pp. 381-391 (37, 70).

GINZBURG, C., 1966. «De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notes sur un problème de méthode», trad. C. Paolini, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, París, Flammarion, 1989, pp. 39-96 (34, 435).

—, 1979. «Traces. Racines d'un paradigme indiciaire», trad. M. Aymard, *ibid.*, pp. 139-180 (489).

—, 1996. *Jean Fouquet. Ritratto del buffone Gonella*, Módena, Panini (198).

—, 1999. «Oltre l'esotismo: Picasso e Warburg», *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milán, Feltrinelli, 2000, pp. 127-147 (361).

GLASHOFF, M., NEUMANN, A. y DEPPNER, M., 1987. *Aby M. Warburgs Bilderatlas zwischen Talmud und Netzwerk*, Hamburgo, INSEA-Kongress (483).

GLASMEIER, M., 1994. «Aby M. Warburg, der Kulturwissenschaftler als Künstler», *Neue bildende Kunst*, IV, n.° 4, pp. 47-50 (44).

GOEBEL-SCHILLING, G., 1990. «Zur Kritik der "hysterischen Renaissance" im Frühwerk Heinrich Manns», *Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann*, dir. A. Buck, Tubinga, Max Niemeyer, pp. 78-88 (77).

GOETHE, J. W., 1798. «Sur Laocoon», trad. J.-M. Schaeffer, *Écrits sur l'art*, París, Flammarion, 1996, pp. 164-178 (191, 207-211, 297, 301-302) [edición castellana: «Sobre Laocoonte», en GOETHE, J. W., *Escritos de arte*, edición a cargo de Miguel Salmerón, Madrid, Ed. Síntesis, 1999, pp. 106-120].

—, 1821. «Fossiler Stier», *Werke, XIII. Naturwissenschaftliche Schriften*, ed. D. Kuhn, Hamburgo, Christian Wegner, 1971, pp. 196-203 (336).

GOLDSCHMIDT, A., 1921-1922. «Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, I, pp. 40-50 (94).

GOMBRICH, E. H., 1961. «The Style *all'antica*: Imitation and Assimilation», *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance, I*, Londres, Phaidon, 1966, pp. 122-128 (94, 197) [edición castellana: *Norma y Forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 2000].

—, 1964. «Moment and Movement in Art», *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Londres, Phaidon, 1982, pp. 40-62 (197) [edición castellana: *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Alianza Editorial, 1993].

—, 1966a. «The Ambivalence of the Classical Tradition. The Cultural Psychology of Aby Warburg», *Tributes. Interpreters of Our Cultural Tradition*, Oxford, Phaidon, 1984, pp. 117-137 (232, 275, 283).

—, 1966b. «Ritualized Gesture and Expression in Art», *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Londres, Phaidon, 1982, pp. 63-77 (197) [edición castellana citada].

—, 1969. «In Search of Cultural History», *Ideals and Idols. Essays on Values in History and in Art*, Londres, Phaidon, 1979, pp. 24-59 (82, 143, 283) [edición castellana: *Ideales e ídolos*, Barcelona, ed. Debate, 1999].

—, 1970. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute (2ª edición, Chicago-Oxford, The University of Chicago Press-Phaidon, 1986) (30-32, 35-38, 46, 48-49, 52, 66, 69, 71, 75, 84, 86-87, 89, 93, 96, 143, 148-149, 184185, 189, 197, 205, 231-232, 244, 248, 256, 265, 275-277, 282-283, 286, 315, 332, 335, 342-343, 350, 384, 396, 404, 406, 415, 418, 422, 429, 452, 457, 459, 464, 486, 491, 494, 501-502) [edición castellana: *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza Editorial, 1992].

—, 1972. «Action and Expression in Western Art», *The Image and the Eye*, *op. cit.*, pp. 78-104 (197).

—, 1994a. «Aby Warburg and A.-F. Rio», *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Florencia, La Nuova Italia, pp. 48-52 (93).

—, 1994b. «Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco», *Belfagor*, XLIX, n.º 6, pp. 635-649 (66, 283).

—, 1999. «Aby Warburg: His Aims and Methods. An Anniversary Lecture», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXII, pp. 268-282 (436, 511).

GRAMACCINI, N., 1996. *Mirabilia, Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, Mainz, Philipp von Zabern (95).

GRANOFF, W., 1976. *La Pensée et le féminin*, París, Minuit (346).

GREEN, A., 1982. «Après coup, l'archaïque», *La Folie privée. Psychanalyse des cas-limites*, París, Gallimard, 1990, pp. 225-253 (332).

GREENHALGH, M., 1989. *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, Londres, Duckworth (95).

GREIMAS, A. J. y FONTANILLE, J., 1991. *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, París, Le Seuil (48).

GROLLE, J., 1994. *Walter Solmitz (1905 bis 1962), Schüler von Aby Warburg und Ernst Cassirer. Bericht von einem schwierigen Leben*, Berlín-Hamburgo, Dietrich Reimer (435).

GROSSE, J., 1997. *Typus und Geschichte. Eine Jacob-Burckhardt Interpretation*, Colonia, Böhlau (107).

HALM-TISSERANT, M. y SIEBERT, G., 1997. «Nymphaï», *Lexicon iconographicum mythologiae classicae, VIII-l*, Zúrich-Düsseldorf, Artemis, pp. 891-902 (348).

HAMMERSTEIN, R., 1980. *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Berna-Múnich, Francke (95).

HARROLD, C. F., 1934. *Carlyle and German Thought: 1819-1834*, New Haven, Yale University Press (69).

HARTMANN, E. von, 1869-1871. *Philosophie de l'inconscient*, trad. D. Nolen, París, Baillière, 1877 (242).

HASKELL, F., 1991. «Winckelmann et son influence sur les historiens», *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, dir. É. Pommier, París, La Documentation française, pp. 83-99 (13).

HAUS, A., 1991. «Leidenschaft und Pathosformel: auf der Suche nach Bezügen Aby Warburgs zur barocken Affektenlehre», *Europäische Barock-Rezeption*, dir. K. Garber, Wieshaden, Harrassowitz, II, pp. 1319-1339 (198).

HAY, D., 1982. «Historians and the Renaissance During the Last Twenty-Five Years», *The Renaissance. Essays in Interpretation*, Londres-Nueva York, Methuen, pp. 1-32 (76).

HECKER, J. F. C., 1832. *Die Tanzwuth, eine Volkskranheit im Mittelalter*, Berlin, Enslin (153).

HECKSCHER, W. S., 1937. «Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings», *Journal of the Warburg Institute*, I, pp. 204-220 (95).

—, 1963. *Ancient Art and Its Echoes in Post-Classical Times*, Amsterdam, The Netherlands Classical Association (95).

—, 1967. «The Genesis of Iconology», *Art and Literature. Studies in Relationship*, Baden-Baden, Valentin Koerner, 1985, pp. 253-280 (30, 119, 436, 456, 478, 483, 488, 512).

—, 1974. «*Petites perceptions*: An Account of *sortes Warburgianae*», *ibid.*, pp. 435-480 (488).

HEFTRICH, E., 1967. *Hegel und Jacob Burckhardt. Zur Krisis des geschichtlichen Bewusstseins*, Frankfurt, Klostermann (105).

HEGEL, G. W. F., 1807. *La Phénoménologie de l'esprit*, trad. J. Hyppolite, París, Aubier-Montaigne, 1941 (207) [edición castellana: *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966].

—, 1830. *Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé*, trad. M. de Gandillac, París, Gallimard, 1970 (443) [edición castellana: *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Madrid, Alianza Editorial, 2008].

—, 1835-1842. *Cours d'esthétique*, trad. J.-P. Lefebvre y V. von Schenck, París, Aubier, 1995 (415) [edición castellana: *Filosofía del arte o Estética*, Madrid, Abada Editores-Universidad Autónoma de Madrid, 2005].

HEINE, H., 1853. «Les dieux en exil», *De l'Allemagne*, París, Gallimard, 1998, pp. 383-422 (342) [edición castellana: *Los dioses en el exilio*, Barcelona, Bruguera, 1982].

HEISE, C. G., 1947. *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, Nueva York, Eric M. Warburg (371).

HERBST, W., 1852. *Das classische Altertum in der Gegenwart. Eine geschichtliche Betrachtung*, Leipzig, Teubner (84).

HERDER, J. G., 1778. *Le Tombeau de Winckelmann*, trad. M. Charrière, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993 (20, 26).

HERDING, K., 1990. «Warburgs "Revenants" – psycho-ikonographisch gezähmt», *Kritische Berichte*, XVIII, n.° 3, pp. 27-37 (502).

HERING, E., 1870. *Über das Gedächtniss als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie*, Leipzig, Engelmann (241, 307).

HERTER, H., 1937. «Nymphai», *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, XVII*, dir. G. Wissowa, Stuttgart, Metzler, col. 1527-1581 (350).

HERTER, M., 1976. «The Structure of Tragedy and the Art of Painting», *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition*, dirs. J. C. O'Flaherty, T. F. Sellner y R. M. Helm, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, pp. 71-88 (154).

HINDE, J. R., 1994. «Jacob Burckhardt and Art History: Two New Interpretations», *Storia della storiografia*, n.° 26, pp. 119-123 (109).

—, 1996. «Jacob Burckhardt and the Art of History», *ibid.*, n.° 30, pp. 107-123 (109).

HODGEN, M. T., 1936. *The Doctrine of Survivals, A Chapter in the History of Scientific Method in the Study of Man*, Londres, Allenson (59-61, 65).

HOFFMANN, K., 1992. «"Angst und Methode" nach Warburg: Erinnerung als Veränderung», *L'Art et les révolutions, V. Révolution et évolution de l'histoire de l'art de Warburg à nos jours*, dir. H. Olbrich, Estrasburgo, Société alsacienne pour le Développement de l'Histoire de l'Art, pp. 7-14 (396).

HOFMANN, W., 1980. «Warburg et sa méthode», *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n.° 3, pp. 60-69 (480).

HÖLDER, H., 1960. *Geologie und Paläontologie in Texten und ihrer Geschichte*, Múnich-Friburgo, Karl Alber (336).

HOLLY, M. A., 1988. «Burckhardt and the Ideology of the Past», *History of the Human Sciences*, I, n.° 1, pp. 47-73 (78).

—, 1993. «Unwriting Iconology», *Iconology at the Crossroads*, dir. B. Cassidy, Princeton, Princeton University Press, pp. 17-25 (494).

—, 1996. *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca-Londres, Cornell University Press (78).

HOOGEWERFF, G. J., 1931. «L'iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien», *Rivista di archeologia cristiana*, VIII, pp. 53-82 (436).

HORSTER, M., 1980. *Andrea del Castagno*, Oxford, Phaidon (246).

HOWARD, S., 1990. *Antiquity Restored. Essays on the Afterlife of the Antique*, Viena, IRSA (14, 96).

HUBER, G., 1993. «Warburgs Ninfa, Freuds Gradiva und ihre Metamorphose bei Masson», *Denkräume. Zwischen Kunst und Wissenschaft*, dir. S. Baumgart *et al.*, Berlín, Dietrich Reimer, pp. 443-460 (343).

HUISSTEDE, P. van, 1995. «Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildergeschichte», *Aby M. Warburg. «Ekstatische Nymphe ... trauernder Flussgott». Portrait eines Gelehrten*, dirs. R. Galitz y B. Reimers, Hamburgo, Dölling und Galitz, pp. 130-171 (459, 465).

HUIZINGA, J., 1920, « The Problem of the Renaissance», trad. J. S. Holmes y H. van Marle, *Men and Ideas. History, the Middle Ages, the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1984, pp. 243-287 (73).

—, 1929. «The Task of Cultural History», *ibid.*, pp.17-76 (48).

HUSSERL, E., 1905. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, ed. E. Stein y M. Heidegger (1928), trad. H. Dussort, París, PUF, 1964 (318) [edición castellana: *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Madrid, ed. Trotta, 2002].

—, 1912-1928. *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures, II. Recherches phénoménologiques pour la constitution*, trad. É. Escoubas, París, PUF, 1982 (400) [edición castellana: *Ideas relativas a fenomenología pura y filosofía fenomenológica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993].

IMBERT, C., 1992. *Phénoménologies et langues formulaires*, París, PUF (204).

IMMISCH, O., 1919. *Das Nachleben der Antike*, Leipzig, Dieterich (95).

IVERSEN, M., 1991. «Aby Warburg and the New Art History», *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, dirs. H. Bredekamp, M. Diers y C. Schoell-Glass, Weinheim, VCH-Acta Humaniora, pp. 281-287 (34).

—, 1993. «Retrieving Warburg's Tradition», *Art History*, XVI, n.° 4, pp. 541-553 (34).

JAEGER, E., 1994. *Bürgerliche Modernisierungskrise und historische Sinnbildung. Kulturgeschichte bei Droysen, Burckhardt und Max Weber*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht (76).

JAESCHKE, E., 1900. *Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance, I. Die Antike in der florentiner Malerei des Quattrocento*, Estrasburgo, Heitz (84).

JANITSCHEK, H., 1877. *Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, Viena, Braumüller (37).

—, 1879. *Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst*, Stuttgart, Speman (37,279).

—, 1892. *Die Kunstlehre Dantes und Giottos Kunst*, Leipzig, Brockhaus (37).

JANNER, A., 1948. «Il pensiero storico di Jacopo Burckhardt», *Quaderni italo-svizzeri*, n.° 9, pp. 3-58 (05).

JANSHEN, E., 1993. «Spurenlesen. Um Aby Warburgs "Schlangenritual"», *Denkräume. Zwischen Kunst un Wissenschaft*, dirs. S. Baumgart *et al.*, Berlín, Dietrich Reimer, pp. 87-112 (44).

JANSON, H. W., 1946. «Titian's Laocoon Caricature and the Vesalian-Galenist Controversy», *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, The Warburg Institute, 1952, pp. 355-368 (229).

JANSSEN, E. M., 1970. *Jacob Burckhardt und die Renaissance*, Assen, Van Gorcum-Prakke (76).

JANZ, C. P., 1978-1979. *Nietzsche. Biographie*, trad. M. B. de Launay *et al.*, París, Gallimard, 1984-1985 (127, 130).

JASPERS, K., 1913. *Psychopathologie générale*, trad. A. Kastler y J. Mendousse, París, Alcan, 1928 (288, 397).

JESINGHAUSEN-LAUSTER, M., 1985. *Die Suche nach der symbolischen Form. Der Kreis und die kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, Baden-Baden, Valentin Koerner (42, 434, 483).

JOEL, K., 1918. *Jacob Burckhardt als Geschichtsphilosoph*, Basilea, Helbing & Lichtenhahn (105).

JONES, E., 1955. *La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud, II. Les années de maturité, 1901-1919*, trad. A. Berman, París, PUF, 1961 (347) [edición castellana: *Sigmund Freud*, Barcelona, Salvat, 1984].

JORIO, A. de, 1832. *La mimica degli Antichi investigata nel gestire napoletano*, Nápoles, Fibreno (214-215).

JULLIAN, R., 1931. «Les survivances antiques dans la sculpture lombarde du XII[e] siècle», *Études italiennes*, I, n.° 3-4, pp. 131-140 y 217-228 (95).

JUSTI, C., 1898. *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig, Vogel (13, 205).

KAEGI, W., 1933. «Das Werk Aby Warburgs. Mit einem unveröffentlichten Brief Jacob Burckhardts», *Neue Schweizer Rundschau*, I, n.° 5, pp. 283-293 (75).

—, 1956. *Jacob Burckhardt. Eine Biographie, III. Die Zeit der klassischen Werke*, Basilea-Stuttgart, Schwabe (76, 109).

KÄFER, M., 1986. *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*, Heidelberg, Carl Winter (14).

KANT, E., 1790. *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, París, Vrin, 1979 (415) [edición castellana: *Crítica del Juicio*, Madrid, Tecnos, 2007].

KANY, R., 1985. «Lo sguardo filologico. Aby Warburg e i dettagli», *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, III serie, XV, n.º 4, pp. 1265-1283 (480, 488).

—, 1987. *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tubinga, Max Niemeyer (459).

—, 1989. *Die religiongeschichtliche Forschung an der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, Bamberg, Stefan Wendel (49).

KATRITZKY, M. A., 2001. «Aby Warburg and the Florentine *Intermedi* of 1589: Extending the Boundaries of Art History», *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*, dir. R Woodfield, Amsterdam, G+B Arts International, pp. 209-258 (361).

KAUFMANN, R., 1932. *Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung*, Winterthur, Schönenberger & Gall (73).

KEKULÉ VON STRADONITZ, R., 1883. *Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon*, Berlin-Stuttgart, Spemann (199).

KELLER, H., 1970. *Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart*, Friburgo, Herder (95).

KEMP, M., 1975. «Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft, 2. Walter Benjamin und Aby Warburg», *Kritische Berichte*, III, n.º 1, pp. 5-25 (464, 480, 483).

KIMURA, B., 1988. *L'Entre. Une approche phénoménologique de la schizophrénie*, trad. C. Vincent, Grenoble, Jérôme Millon, 2000 (504).

KLAGES, L., 1923. *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck*, Leipzig, Barth (234).

KLEIN, R., 1970. *La Forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard (33, 76, 79, 435) [edición castellana: *La Forma y lo Inteligible. Escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*, Madrid, Taurus, 1982].

KLEMPERER, E. G. von, 1980. *The Survival of Antiquity*, Northampton, Smith College Studies in History (95).

KLOSSOWSKI, P., 1969. *Nietzsche et le cercle vicieux*, París, Mercure de France (ed. revisada y corregida, 1991) (171) [edición castellana: *Nietzsche y el círculo vicioso*, Madrid, Arena Libros, 2004].

KOERNER, J. L., 1997. «Paleface and Redskin», *The New Republic*, 24 marzo, pp. 30-38 (130, 340, 361, 365, 370-371).

KÖNIGSEDER, K., 1995. «Aby Warburg im "Bellevue"», *Aby M. Warburg. «Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott». Portrait eines Gelehrten*, dirs. R. Galitz y B. Reimers, Hamburgo, Dölling und Galitz, pp. 74-98 (365, 368, 371, 377).

KRAUTHEIMER, R., 1929. «Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, L., pp. 49-63 (11).

KRISTELLER, P. O., 1961. «Changing Views of the Intellectual History of the Renaissance since Jacob Burckhardt», *The Renaissance. A Reconsideration of the Theories and Interpretations of the Age*, dir. T. Helton, Madison, The University of Wisconsin Press, pp. 27-52 (76).

KROIS, J. M., 1988. «Problematik, Eigenart und Aktualität der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen», *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, dirs. H.-J. Braum, H. Holzhey y E. W Orth, Frankfurt, Suhrkamp, pp. 15-44 (451).

—, 1995. «L'art, une forme symbolique», trad. E. Capeillères, en E. Cassirer, *Œuvres, XII. Écrits sur l'art*, París, Le Cerf, pp. 7-26 (434-435, 447).

—, 1999. «Cassirer's "Prototype and Model" of Symbolism: Its Sources and Significance», *Science in Context*, XII, n.º 4, pp. 531-547 (449, 451).

KRÜGER, P. W., 1930. *Das Dekadenzproblem bei Jacob Burckhardt*, Basilea, Schwabe (78).

KULTERMANN, U., 1993. *The History of Art History*, Nueva York, Abaris Books (30) [edición castellana: *La Historia de la Historia del Arte*, Madrid, Akal, 1996].

LACAN, J., 1931. «Écrits "inspirés": schizographie» (con J. Lévy-Valensi y P. Migault), *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, seguido de *Premiers écrits sur la paranoïa*, París, Le Seuil, 1975, pp. 365-382 (376, 389).

—, 1933. «Le probléme du style et la conception psychiatrique des formes paranoïques de l'expérience», *Minotaure*, n.º 1, 1933, pp. 68-69 (también en *ibid*., pp. 383-388) (388-389).

—, 1953-1954. *Le Séminaire, I. Les écrits techniques de Freud*, ed. J.-A. Miller, París, Le Seuil, 1975 (328,331) [edición castellana: *El Seminario*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1981].

—, 1957-1958. *Le Séminaire, V. Les formations de l'inconscient*, ed. J.-A. Miller, París, Le Seuil, 1998 (306).

—, 1964. *Le Séminaire, XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, ed. J.-A. Miller, París, Le Seuil, 1973 (305) [edición castellana: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Barral, 1977].

—, 1966. *Écrits*, Le Seuil (305, 314, 331, 389).

—, 1975. «Le sinthome», *Ornicar?*, n.° 6, 1976, pp. 3-20 (305).

LACOSTE, P., 1989. «Le sens de l'observation», *Contraintes de pensée, contrainte à penser. La magie lente*, Paris, PUF, 1992, pp. 47-79 (320).

—, 1990. «La mémoire à l'oeil nu», *Liberté sur paroles. Actualités freudiennes*, Belfort, Circé, 1998, pp. 104-127 (320).

—, 1994. « Sur les théories freudiennes de l'évolution», *Les Évolutions. Phylogenèse de l'individuation*, dirs. P. Fédida y D. Widlöcher, París, PUF, pp. 21-43 (295).

LACOUE-LABARTHE, P., 1986. *L'Imitation des Modernes (typographies, II)*, París, Galilée (159).

—, 1998. «La leçon de Burckhardt», prefacio a J. Burckhardt, *Leçons sur l'art occidental*, trad. B. Kreiss, París, Hazan, pp. 5-13 (109).

LACOUE-LABARTHE, P. y NANCY, J.-L., 1978. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du Romantisme allemand*, París, Le Seuil (390).

LAGRANGE, J., 1988. «Problématiques du temps: phénoménologie et psychanalyse», *Psychanalyse à l'Université*, XIII, n.° 52, pp. 575-607 (319).

LAING, G. J., 1931. *Survivals of Roman Religion*, Londres, Harrap (60).

LAMPRECHT, K., 1882. *Initial-Ornamentik des VIII. bis XIII. Jahrhunderts*, Leipzig, Dürr (279).

—, 1896-1897. «Was ist Kulturgeschichte? Beiträge zu einer empirischen Historik», *Deutsche Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, N. F. I., pp. 75-150 (220, 278).

—, 1897. «Individualität, Idee und sozialpsychische Kraft in der Geschichte», *Jahrbücher für Nationalökonomie und Statistik*, XXVII, pp. 880-900 (220, 278).

—, 1900. *Die kulturhistorische Methode*, Berlín, Gaertners (220, 278).

—, 1905a. *Aufforderung zum Sammeln von Kinderzeichnungen*, Leipzig, Voigtländer Verlag. Trad. anónima, «Les dessins d'enfants comme source historique. Suivi de: De l'étude comparée des dessins d'enfants», *Académie royale de Belgique. Bulletins de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques, et de la Classe des Beaux-Arts*, 1906, pp. 457-469 (221, 279).

—, 1905b. *Moderne Geschichtswissenschaft*, Friburgo, Heyfelder (2ª ed., Berlín, Weidmann, 1909) (220,278).

—, 1912. *Einführung in das historische Denken*, Leipzig, Voigtländer (278).

LANDAUER, C. H., 1981. «Das Nachleben Aby Warburgs», *Kritische Berichte*, IX, n.° 4-5, pp. 67-71 (33).

—, 1984. *The Survival of Antiquity. The German Years of the Warburg Institute*, Ph.D., New Haven, Yale University (41).

LAPLANCHE, J., 1981. «La psychanalyse: histoire ou archéologie?», *Le Primat de l'autre en psychanalyse. Travaux, 1967-1992*, París, Flammarion, 1997, pp. 185-211 (324).

—, 1992. «Notes sur l'après-coup», *Entre séduction et inspiration: l'homme*, París, PUF, 1999, pp. 57-66 (332).

LASH, S., 1984. «Genealogy and the Body: Foucault/Deleuze/Nietzsche», *Theory, Culture and Society*, II, n.° 2, pp. 1-17 (175).

LAURENT, G., 1987. *Paléontologie et évolution en France de 1800 à 1860. Une histoire des idées de Cuvier et Lamarck à Darwin*, París, CTHS (336).

LA VALLEY, A. J., 1968. *Carlyle and the Idea of the Modern. Studies in Carlyle's Prophetic Literature and Its Relation to Blake, Nietzsche, Marx, and Others*, New Haven-Londres, Yale University Press (69).

LAVATER, J. C., 1782-1803. *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, trad. M. Moreau, París, Depélafol, 1820 (230).

LECLERC, J. y TARRÊTE, J., 1988. «Fossile directeur», *Dictionnaire de la préhistoire*, dir. A. Leroi-Gourhan, París, PUF (ed. aumentada, 1994), p. 419 (335).

LEFÈBVRE, J., 1989. «Renaissance, Réforme et Moyen Âge dans la philosophie de l'histoire chez Broch», *Cahiers d'études germaniques*, XVI, pp. 129-152 (78).

LE GOFF, J., 1983. «Préface» a M. Bloch, *Les Rois thaumaturges, Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre* (1924), París, Gallimard, pp. I-XLI (48).

—, 1985. *L'Imaginaire médiéval. Essais*, París, Gallimard (48).

—, 1988. *Histoire et mémoire*, París, Gallimard (320).

LEOPOLD, J., 1980. *Culture in Comparative and Evolutionary Perspective: E. B. Tylor and the Making of «Primitive Culture»*, Berlín, Dietrich Reimer (65).

LEPENIES, W., 1986. «Johan Joachim Winckelmann: Kunst und Naturgeschichte im 18. Jahrhundert», *Johan Joachim Winckelmann, 1717-1768*, dir. T. W. Gaehtgens, Hamburgo, Felix Meiner, pp. 221-237 (18).

LEROI-GOURHAN, A., 1943. *Évolution et techniques, I. L'homme et la matière*, París, Albin Michel (ed. revisada, 1971) (60).

LESSING, G. E., 1766. *Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie*, trad. M. Courtin (1866) revisada y corregida por J. Bialostocka, París, Hermann, 1990 (205-206) [edición castellana: *Laocoonte o Sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, Madrid, Editora Nacional, 1977].

LEVINSTEIN, S., 1905. *Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr. Mit Parallelen aus der Urgeschichte, Kulturgeschichte und Völkerkunde*, Leipzig, Voigtländer Verlag (221).

LÉVI-STRAUSS, C., 1949. «Histoire et ethnologie», *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958, pp. 3-33 (52, 63-64) [edición castellana: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000].

—, 1952. «La notion d'archaïsme en ethnologie», *ibid.*, pp. 113-132 (64).

LÉVY-BRUHL, L., 1910. *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, París, Alcan (47, 426-427).

—, 1922. *La Mentalité primitive*, París, Alcan (47, 428).

—, 1927. *L'Âme primitive*, París, Alcan (47, 426) [edición castellana: *El alma primitiva*, Barcelona, Planeta, 1986].

—, 1935. *La Mythologie primitive. Le monde mythique des Australiens et des Papous*, París, Alcan (2ª ed.) (428) [edición castellana: *La Mitología primitiva*, Barcelona, Edición 62, 1978].

—, 1938. *L'Expérience mystique et les symboles chez les primitifs*, París, Alcan (426).

—, 1938-1939. *Carnets*, París, PUF, 1949 (ed. 1998) (428).

LIEBSCHÜTZ, H., 1971. «Aby Warburg (1866-1929) as Interpreter of Civilization», *Year Book of the Leo Baeck Institute*, XVI, pp. 225-236 (234).

LIPPINCOTT, K., 1991. «Aby Warburg, Fritz Saxl and the Astrological Ceiling of the Sala di Galatea», *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, dirs, H. Bredekamp, M. Diers y C. Schoell-Glass, Weinheim, VCH-Aeta Humaniora, pp. 213-232 (429).

—, 2001. «*Urania redux*: A View of Aby Warburg's Writings on Astrology and Art», *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*, dir. R. Woodfield, Amsterdam, G+B Arts International, pp. 151-182 (429).

LIVINGSTONE, R. W., 1912. *The Greek Genius and its Meaning to Us*, Oxford-Londres, Oxford University Press-Humphrey Milford (84).

LLOYD-JONES, H., 1982. *Classical Survivals. The Classics in the Modern World*, Londres, Duckworth (95).

LOMBROSO, C., 1878. *L'Homme criminel. Atlas*, Turín, Bocca (edición revisada, 1888) (477).

LONG, T. A., 1989. «Nietzsche's Philosophy of Medicine», *Nietzsche-Studien*, XIX, pp. 112-128 (175).

LOWIE, R. H., 1937. *The History of Ethnological Theory*, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston (65).

LÖWITH, K., 1928. «Burckhardts Stellung zu Hegels Geschichtsphilosophie», *Sämtliche Schriften, VII*, Stuttgart, Metzler, 1984, pp. 9-38 (105).

—, 1935-1958. *Nietzsche: philosophie de l'éternel retour du même*, trad. A.-S. Astrup, París, Calmann-Lévy, 1991 (ed. 1998) (153, 171, 175).

—, 1936. *Jacob Burckhardt. Der Mensch inmitten der Geschichte, Sämtliche Schriften, VII, op. cit.*, pp. 39-361 (105, 127).

LUQUET, G.-H., 1926. *L'Art et la religion des hommes fossiles*, París, Masson (337).

MAIKUMA, Y., 1985. *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*, Königstein/Ts., Athenäum (46).

MALDINEY, H., 1961. «Comprendre», *Regard, parole, espace*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1973, pp. 27-86 (397).

—, 1991. *Penser l'homme et la folie. À la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin*, Grenoble, Jérôme Millon (396).

MÂLE, É., 1894. «L'enseignement de l'histoire de l'art dans l'université», *Revue universitaire*, III, n.° 1, pp. 10-20 (456).

MALLERY, G., 1879-1880. «Sign Language Among North American Indians compared with that Among Other Peoples and Deaf-Mutes», *Bureau of American Ethnology. First Annual Report*, pp. 263-552 (217-218).

—, 1882. *Forschungen und Anregungen über die Zeichensprache der Indianer Nord-Amerikas*, trad. A. Brauer, Halle, Waisenhaus (217).

MALLGRAVE, H. F. y IKONOMOU, E., 1994. «Introduction», *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Santa Mónica, Getty Center for the History of Art and the Humanities, pp. 1-85 (407, 409).

MANN, N., 1995. «Kulturwissenschaft in London: englisches Fortleben einer europäischen Tradition», *Aby M. Warburg. «Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott». Portrait eines Gelehrten*, dirs, R. Galitz y B. Reimers, Hamburgo, Dölling & Galitz, pp. 210-227 (41).

MANN, T., 1929. «Freud dans l'histoire de la pensée moderne», trad. L. Servicen, *Sur le mariage. Lessing. Freud et la pensée moderne. Mon temps*, París, Aubier-Flammarion, 1970, pp. 106-149 (276).

MANNONI, L., 1999. *Étienne-Jules Marey. La mémoire de l'œil*, Milán-París, Mazzotta-Cinémathèque française (119).

MANTEGAZZA, P., 1885. *La Physionomie et l'expression des sentiments*, París, Alcan (233).

MANTION, J.-R., 1991. «L'histoire de l'art a-t-elle (un) lieu? Winckelmann depuis Rome», *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, dir. É. Pommier, París, La Documentation française, pp. 195-216 (13).

MAREY, É.-J., 1866. *Études graphiques sur la nature de la contraction musculaire*, París, Martinet (121).

—, 1868. *Du mouvement dans les fonctions de la vie*, París, Baillière (120-123).

—, 1878. *La Méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*, París, Masson (119, 122-123).

—, 1885. *Le Développement de la méthode graphique par la photographie*, París, Masson (120).

—, 1894. *Le Mouvement*, París, Masson (120, 122, 261).

MARTIN, A. von 1945. *Nietzsche und Burckhardt. Zwei geistige Welten im Dialog*, Basilea, Reinhardt (127).

MARTIN, F.-R., 1998. «Images pathétiques. Aby Warburg, Carlo Ginzburg, et le travail de l'historien de l'art», *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n.° 63, pp. 5-37 (198).

MARX, K., 1857. «Introduction générale à la critique de l'économie politique», trad. M. Rubel y L. Évrard, *Œuvres. Économie, I*, ed. M. Rubel, París, Gallimard, 1965, pp. 231-266 (146).

MASLYCZYK, M., 1990. «La troisième phase de l'attaque hystérique à l'origine de la théorie du souvenir de Freud», *Revue française de psychanalyse*, LIV, n.° 4, pp. 1079-1091 (313).

MASTROIANNI, G., 2000. «Il buon Dio di Aby Warburg», *Belfagor*, LV, n.° 4, pp. 413-442 (488).

MAUSS, M., 1898. «H. Usener, *Götternamen*», *Œuvres, II*, ed. V. Karady, París, Minuit, 1968-1969, pp. 290-296 (47).

—, 1900. «H. Usener, *Sinthfluthsagen*», *ibid.*, pp. 299-303 (47).

—, 1903. «La *Volkskunde* comme science», *Œuvres, III*, ed. V. Karady, París, Minuit, 1969, pp. 372-374 (62).

—, 1904. «H. Usener, *Dreiheit*», *Œuvres, II, op. cit.*, pp. 308-313 (47).

—, 1905. «H. Usener, *Mythologie*», *L'Année sociologique*, VIII, pp. 224-225 (47).

—, 1913. «La magie selon Frazer», *Œuvres, I*, ed. V. Karady, París, Minuit, 1968, pp. 154-157 (63).

—, 1923-1924. «Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaiques», *Sociologie et anthropologie*, París, PUF, 1950, pp. 143-279 (61-62) [edición castellana: *Sociología y Antropología*, Madrid, Tecnos, 1979].

—, 1925. «La théorie de la diffusion unicentrique de la civilisation», *Œuvres, II, op. cit.*, pp. 522-523 (63).

—, 1936. «Ltechniques du corps», *Sociologie et anthropologie*, *op. cit.*, pp. 363-386 (5).

McEwan, D., 1998. «Excerpts from Aby Warburg's Diary», *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America, 1895-1896*, dirs. B. Cestelli Guidi y N. Mann, Londres, The Warburg Institute-Merrell Holberton, pp. 150-155 (134).

—, 2001. «king a Reception for Warburg: Fritz Saxl and Warburg's Book Heisch-antike Werssagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten», *History as Cultural History. Warburg's Projects*, dir. R. Woodfield, Amsterdam, G+B Arts International, pp. 93-120 (370).

McNamara, J., 1982. «Heterochrony and Phylogenetic Trends», *Paleobiology*, VII, pp. 130-142 (68).

Meier, B., N.ald, R. y Wind, E. (dirs.), 1934. *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Naben der Antike – A Bibliography on the Survival of the Classics*, Londres, Cassell (513).

Merleau-Poty, M., 1960. *Signes*, París, Gallimard (463) [edición castellana: *Signa* Barcelona, Seix-Barral, 1964].

Mesnil, J., 6. «La Bibliothéque Warburg et ses publications», *Gazette des Beaux-A* V período, XIV, pp. 237-241 (83, 283).

Meyer, A. M., 1987. «Concerning Warburg's "Costumi teatrali" and Angelo Soti», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, L, pp. 171-188 (143).

—, 1988. «A. Warburg and his Early Correspondence», *The American Scholar*, LVI pp. 445-452 (36).

Meynert, T. 1884. *Psychiatrie. Klinik der Erkrankungen des Vorderhirns*, Viena, Braumüller 288).

Michaud, P.-A., 1998a. *Aby Warburg et l'image en mouvement*, París, Macula (44, 120, 288, 6-357).

—, 1998b. «Frence in New Mexico. The Intermezzi of 1589 in the Light of Indian uals», trad. N. Mann, *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America, 18-1896*, dirs. B. Cestelli Guidi y N. Mann, Londres, The Warburg Initute-Merrell Holberton, pp. 53-63 (361).

—, 1999. «*Zwischenreich. Mnemosyne*, ou l'expressivité sans sujet», *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n.° 70, pp. 43-61 (389, 464, 480, 502).

MICHELET, J., 1855. *Histoire de France au XVIe siècle. Renaissance et Réforme*, París, Laffont, 1982 (72, 85, 165).

MINKOWSKI, E., 1933. *Le Temps vécu. Études phénoménologiques et psychopathologiques*, París, PUF, 1995 (504).

MOMIGLIANO, A., 1950. «Ancient History and the Antiquarian», *Contributo alla storia degli studi classici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1955, pp. 67-106 (14).

—, 1955. «Introduzione alla *Griechische Kulturgeschichte* di Jacob Burckhardt», *Secondo contributo alla storia degli studi classici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, pp. 283-298 (78).

—, 1982. *New Paths of Classicism in the Nineteenth Century*, Chicago, Wesleyan University Press (47).

—, 1984. «Premesse per una discussione su Hermann Usener», *Settimo contributo alla storia degli studi classici e dal mondo antico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 233-244 (47).

MONTESSUS DE BALLORE, F. de, 1911. *La Sismologie moderne. Les tremblements de terre*, París, Armand Colin (118).

MORPURGO-TAGLIABUE, G., 1994. «La crisi estetica del Settecento: Winckelmann, Hemsterhuis, Herder», *Rivista di estetica*, XXXIV/XXXV, n.° 47, pp. 77-92 (15).

MOSCOVICI, M., 1986. «Le roman secret», *Il est arrivé quelque chose. Approches de l'événement psychique*, París, Ramsay, 1989, pp. 353-385 (329).

MÜLLER-LAUTER, W., 1978. «L'organisme comme lutte intérieure. L'influence de Wilhelm Roux sur Friedrich Nietzsche», trad. J. Champeaux, *Nietzsche: Physiologie de la volonté de puissance*, París, Allia, 1998, pp. 111-164 (159).

MÜNTZ, E., 1887-1888. «La tradition antique chez les artistes du Moyen Âge», *Journal des savants*, 3ª série, pp. 629-642 (1887), 40-50 y 162-177 (1888) (84).

MURARO, M. y ROSAND, D., 1976. *Tiziano e la silografia Veneziana del Cinquecento*, Venecia, Neri Pozza (229).

NABER, C; 1988. «Pompeji in Neu-Mexico. Aby Warburgs amerikanische Reise», *Freibeuter*, XXXVIII, pp. 88-97 (44).

—, 1991. «Der Hamburger Kreis um Ernst Cassirer und Aby Warburg», *Die Juden in Hamburg, 1590 bis 1990*, dirs. A. Herzig y S. Rhode, Hamburgo, Dölling und Galitz, pp. 393-406 (434).

NAUMANN, B., 1999. «The Genesis of Symbolic Forms: Basic Phenomena in Ernst Cassirer's Works», *Science in Context*, XII, n.º 4, pp. 575-584 (451).

NESSELRATH, A., 1988. «Simboli di Roma», *Da Pisanello alla nascita dei musei Capitolini. L'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Milán-Roma, Mondadori-De Luca, pp. 195-205 (246).

NEUMEYER, A., 1971. «Four Art Historians Remembered: Wolfflin, Goldschmidt, Warburg, Berenson», *Art Journal*, XXXI, pp. 33-36 (75).

NEWALD, R., 1931. «Nachleben der Antike», *Jahresbericht für Altertumswissenschaft*, CCXXXII, pp. 1-144 (95).

—, 1960. *Nachleben des antiken Geistes im Abendland bis zum Beginn des Humanismus. Eine Überschau*, Tubinga, Niemeyer (95).

NIETZSCHE, F., 1869-1872. *Fragments posthumes (automne 1869-printemps 1872)*, trad. M. Haar y J.-L. Nancy, *Œuvres philosophiques complètes, I-1*, ed. G. Colli y M. Montinari, París, Gallimard, 1977, pp. 157-476 (128, 144-146, 148, 153, 211, 244).

—, 1870. *La Vision dionysiaque du monde*, trad. J.-L. Backés, *Œuvres philosophiques complètes, I-2*, ed. G. Colli y M. Montinari, París, Gallimard, 1975, pp. 47-70 (145, 149, 182, 211, 256, 383).

—, 1872. *La Naissance de la tragédie*, trad. P. Lacoue-Labarthe, *Œuvres philosophiques complètes, I-1*, ed. G. Colli y M. Montinari, París, Gallimard, 1977, pp. 23-156 (144, 146, 149150, 153-154, 211, 268, 270, 290) [edición castellana: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973].

—, 1872-1874. *Fragments posthumes (été 1872-hiver 1873-1874)*, trad. P. Rusch, *Œuvres philosophiques complètes, II-1*, ed. G. Colli y M. Montinari, París, Gallimard, 1990, pp. 171-475 (137-141, 152, 157-159, 166, 168).

—, 1874. *Considérations inactuelles, I et II*, trad. P. Rusch, *Œuvres philosophiques complètes, II-1*, ed. G. Colli y M. Montinari, París, Gallimard, 1990, pp. 17-169 (156, 159, 166, 168-170).

—, 1878. *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres*, trad. R. Rovini revisada por M. B. de Launay, *Œuvres philosophiques complètes, III-1*, ed. G. Colli y M. Montinari, París, Gallimard, 1988 (154-156, 510) [edición castellana: *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, Madrid, Akal, 1996].

—, 1886. *Par-delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*. trad. C. Heim, *Œuvres philosophiques complètes, VII*, ed. G. Colli y M. Montinari, París, Gallimard, 1971, pp. 15-212 (182,383) [edición castellana: *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Libsa, 2000].

—, 1887. *La Généalogie de la morale*, trad. I. Hildenbrand y J. Gratien, *Œuvres philosophiques complètes, VII*, ed. G. Colli y M. Montinari, París, Gallimard, 1971, pp. 213-347 (144, 173, 175) [edición castellana: *La genealogía de la moral*, Madrid, Edaf, 2000].

—, 1888. *L'Antéchrist. Imprécation contre le christianisme*, trad. J.-C. Hémery, *Œuvres philosophiques complètes, VIII-1*, ed. G. Colli y M. Montinari, París, Gallimard, 1974, pp. 157-235 (154) [edición castellana: *El Anticristo*, Madrid, Libsa, 2000].

—, 1888-1889. *Fragments posthumes (début 1888-début janvier 1889)*, trad. J.C. Hémery, *Œuvres philosophiques complètes, XIV*; ed. G. Colli y M. Montinari, París, Gallimard, 1977 (153, 212) [edición castellana: *Fragmentos póstumos*, Madrid, Abada Editores, 2004].

—, 1889a. *Crépuscule des idoles, ou comment philosopher à coups de marteau*, trad. J. C. Hémery, *Œuvres philosophiques complètes, VIII-1*, ed. G. Colli y M. Montinari, París, Gallimard, 1974, pp. 57-155 (147, 150, 167,303) [edición castellana: *El crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, Madrid, Edaf, 2002].

—, 1889b. *Dernières lettres*, trad. C. Perret, París, Rivages, 1989 (129).

Nigro Covre, J., 1977. «La teoria della *Einfühlung* secondo Robert Vischer», *Ricerche di storia dell'arte*, n.º 5, pp. 3-24 (409).

Nijinski, V., 1919. *Cahiers. Le sentiment. Version non expurgée*, trad. C. Dumais-Lvowski y G. Pogojeva, Arles, Actes Sud, 1995 (364).

Nock, A. D., 1961. «Nymphs and Nereids», *Mélanges de l'Université Saint-Joseph*, XXXVII, pp. 297-308 (348).

Norden, E., 1924. *Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee*, Leipzig-Berlín, Teubner (338).

NOVALIS, 1798-1799. *Œuvres philosophiques, IV. Le Brouillon général*, trad. O. Schefer, París, Allia, 2000 (443).

NURDIN, J., 1992. «Jakob *[sic]* Burckhardt et le refus de la modernité», *La Révolution conservatrice allemande sous la République de Weimar*, dir. L. Dupeux, París, Kimé, pp. 129-135 (78).

ORBIGNY, A. d', 1849-1852. *Cours élémentaire de paléontologie et de géologie stratigraphiques*, París, Masson (336, 340).

OSTHOFF, H., 1899. *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen*, Heidelberg, Hörning (173, 252).

—, 1901. *Etymologische Parerga*, Leipzig, Hirzel (173).

OSTWALD, P., 1991. *Vaslav Nijinski. Un saut dans la folie*, trad. B. Poncharal, París, Passage du Marais, 1993 (364).

PAETZOLD, H., 1995. *Ernst Cassirer: Von Marburg nach New York. Eine philosophische Biographie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (434).

PANOFF, M., 1996. «Tylor (Sir Edward Burnett), 1832-1917», *Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution*, dir. P. Tort, París, PUF, III, pp. 4363-4365 (52, 65).

PANOFSKY, E., 1921-1922. «Dürers Stellung zur Antike», *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I, pp. 43-92. Trad. M. y B. Teyssèdre [a partir de la versión inglesa], *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les «arts visuels»*, París, Gallimard, 1969, pp. 201-254 (96, 197).

—, 1927. «La perspective comme forme symbolique», trad. G. Ballangé, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, París, Minuit, 1975, pp. 37-182 (437) [edición castellana: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona Tusquets, 1999].

—, 1928. «Two "Lost" Drawings by (and after) Sebastiano del Piombo», *Old Master Drawings*, II, pp. 31-34 (97).

—, 1929. «Professor A. Warburg», *Das Johanneum*, III, n.° 9, pp. 248-251 (30, 96).

—, 1931. «Le problème du temps historique», trad. G. Ballangé, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, *op. cit.*, pp. 223-233 (102).

—, 1932. «Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de leur contenu», trad. G. Ballangé, *ibid.*, pp. 235-255 (437).

—, 1939. *Meaning in the Visual Arts*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press (reed, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1982). Trad. C. Herbette y B. Teyssèdre, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, París, Gallimard, 1967 (100, 197,437,494) [edición castellana: *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, y *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 2006].

—, 1944. «Renaissance and Renascences», *The Kenyon Review*, VI, pp. 201-236 (99).

—, 1953. «Three Decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European», *Meaning in the Visual Arts*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press (reed. Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1982), pp. 321-346 (32).

—, 1960. *Renaissance and Renascences in Western Art*, Estocolmo, Almqvist & Wisksells. Trad. L. Verron, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, París, Flammarion, 1976 (99-101) [edición castellana: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1976].

Panofsky, E. y Saxl, F., 1926. «A Late Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian», *The Burlington Magazine*, XLIX, pp. 177-181 (97).

—, 1933. «Classical Mythology in Mediaeval Art», *Metropolitan Museum Studies*, IV, n.° 2, pp. 228-280. Trad. S. Girard, *La Mythologie classique dans l'art médiéval*, Brionne, Gérard Montfort, 1990 (98-99).

Parente, A., 1980. «A proposito di Croce e di Aby Warburg», *Rivista di studi crociani*, XVII, n.° 2, pp. 203-205 (488).

Pasquali, G., 1930. «Ricordo di Aby Warburg», *Pegaso*, II, pp. 484-495 (30).

Pfotenhauer, H., 1985. «Das Nachleben der Antike, Aby Warburgs Auseinandersetzung mit Nietzsche», *Nietzsche-Studien*, XIV, pp. 298-313 (143).

Pinotti, A., 1997. «Arcipelago empatia. Per una introduzione», *Estetica ed empatia. Antologia*, dir. A. Pinotti, Milan, Guerini, pp. 9-59 (407).

PINTO, É., 1987. «Mécénat familial et histoire de l'art: Aby Warburg et l'"iconologie critique" (1866-1929)», *Revue de synthèse*, IV serie, n.º 1, pp. 91-107 (34).

—, 1990. «Aby Warburg: essais florentins et autres textes», prefacio a A. Warburg, *Essais florentins*, París, Klincksieck, pp. 9-42 (34).

—, 1992. «Aby Warburg postmoderne?», *L'Art et les révolutions, IV. Révolution et évolution de l'histoire de l'art de Warburg à nos jours*, dir, H. Olbrich, Estrasburgo, Société alsacienne pour le développement de l'Histoire de l'Art, pp. 27-42 (34).

PIZER, J., 1990. «The Use and Abuse of *Ursprung*: On Foucault's Reading of Nietzsche», *Nietzsche-Studien*, XIX, pp. 462-478 (175).

PLINIO EL VIEJO, XXXV, *Histoire naturelle, XXXV*, ed. y trad. J.-M. Croisille, París, Les Belles Lettres, 1985 (11) [edición castellana: *Historia Natural*, Madrid, Visor, 1998].

PODRO, M., 1982. *The Critical Historians of Art*, New Haven-Londres, Yale University Press (34) [edición castellana: *Los historiadores del arte críticos*, Madrid, Antonio Machado, 2001].

POMMIER, É., 1994. «Winckelmann: l'art entre la norme et l'histoire», *Revue germanique internationale*, n.º 2, pp. 11-28 (15-16, 18-19).

PONTALIS, J.-B., 1977. *Entre le rêve et la douleur*, París, Gallimard (504).

—, 1986. «La jeune fille», *Perdre de vue*, París, Gallimard, 1988, pp. 217-228 (347).

POTTS, A., 1982. «Winckelmann's Construction of History», *Art History*, V, n.º 4, pp. 377-407 (15).

— 1991. « Vie et mort de l'art antique: historicité et beau idéal chez Winckelmann», *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, dir. É. Pommier, París, La Documentation française, pp. 9-38 (17,25).

—, 1994. *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven-Londres, Yale University Press (13, 15, 17,20).

PRAZ, M., 1967. *Mnémosyne. Parallèle entre littérature et arts plastiques*, trad. C. Maupas, París, Gérard-Julien Salvy, 1986 (501) [edición castellana: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 2007].

PRESS, J., 1997. «Temps et pulsion», *Revue française de psychanalyse*, LXI, n.° 5, pp. 1707-1720 (317).

PRINZHORN, H., 1922. *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*, trad. A. Brousse y M. Weber, París, Gallimard, 1984 (371).

QUATREFAGES DE BRÉAU, J.-L.-A. de, 1884. *Hommes fossiles et hommes sauvage*. *Études d'anthropologie*, París, Baillière (reed. París, J.-M. Place, 1988) (337

QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C., 1796. *Lettres à Miranda sur le déplacement d monuments de l'art de l'Italie*, ed. É. Pommier, París, Macula, 1989 (14) [edi ción castellana: *Cartas a Miranda*, Murcia, Nausícaä, 2007].

RADNÓTI, S., 1985. «Das Pathos und der Dämon. Über Aby Warburg» *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum*, XXXI, pp. 91-102 (268).

RAGUSA, I., 1951. *The Re-Use of Roman Sarcophagi during the Middle Ages and the Renais sance*, M. A, Nueva York, Institute of Fine Arts (89).

RAMPLEY, M., 1999. «Archives of Memory: Walter Benjamin's *Arcades-Proje* and Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*», *The Optic of Walter Benjamin, III. De-, dis ex-*, dir. A. Coles, Londres, Black Dog, pp. 94-117 (483).

—, 2001. «Mimesis and Allegory. On Aby Warburg and Walter Ben jamin», *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*, dir. R. Woodfield Amsterdam, G+B Arts International, pp. 121-149 (483).

RANK, O., 1923. *Le Traumatisme de la naissance. Influence de la vie prénatale sur l'évolu tion de la vie psychique individuelle et collective*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Payo 1968 (431).

RAULFF, U., 1988a. «Aby Warburg: Ikonische Prägung und See lengeschichte», *Wegbereiter der historischen Psychologie*, dir. G. Jüttemann Múnich-Weinheim, Beltz-Psychologie-Verl.-Union, pp. 125-130 (281

—, 1988b. «Nachwort», en A Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlín Klaus Wagenbach, 1988 (ed. 1996), pp. 59-95 (356).

—, 1991a. «Parallel gelesen: Die Schriften von Aby Warburg und Ma Bloch zwischen 1914 und 1924», *Aby Warburg. Akten des internationalen Sympo sions Hamburg 1990*, dirs. H. Bredekamp, M. Diers y C. Schoell-Glas Weinheim, VCH-Acta Humaniora, pp. 167-178 (48).

—, 1991b. «Zur Korrespondenz Ludwig Binswanger-Aby Warburg i Universitätsarchiv Tübingen», *ibid.*, pp. 55-70 (365, 381-382, 397).

—, 1998. «The Seven Skins of the Snake. Oraibi, Kreuzlingen and Back: Stations on a Journey into Light», trad. D. McEwan, *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America, 1895-1896*, dirs. B. Cestelli Guidi y N. Mann, Londres, The Warburg Institute-Merrell Holberton, pp. 64-74 (365, 367-368).

REBOUL-LACHAUX, C., 1921. *Du maniérisme dans la démence précoce et dans les autres psychoses. Sémiologie clinique et psychogénèse*, Montpellier, Firmin & Montané (387).

RECHT, R. (dir.), 1992. *L'Art et les révolutions, VI. Survivances et réveils de l'architecture gothique*, Estrasburgo, Société alsacienne pour le Développement de l'Histoire de l'Art (96).

—, 1995. «Du style aux catégories optiques», *Relire Wölfflin*, dir. M. Waschek, París, Musée du Louvre-École nationale supérieure des Beaux-Arts, pp. 31-59 (457).

RÉGNARD, P. y RICHER, P., 1878. «Études sur l'attaque hystéro-épileptique faites à l'aide de la méthode graphique», *Revue mensuelle de médecine et de chirurgie*, II, pp. 641-661 (124).

REHM, W., 1929. «Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, LIV, pp. 296-328 (77).

REINACH, S., 1924. «L'histoire des gestes», *Revue archéologique*, XX, pp. 64-79 (255).

REQUENO, V., 1784. *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori*, Venecia, Gatti (216).

—, 1797. *Scoperta della chironomia, ossia l'arte di gestire con le mani*, ed. G. R. Ricci, Palermo, Sellerio, 1982 (216).

REUMONT, A. von, 1883. *Lorenzo di Medicis*, Leipzig, Duncker & Humblot (244).

REY, J.-M., 1979. *Des mots à l'œuvre*, París, Aubier-Montaigne (346).

RIBOT, T., 1881. *L'Hérédité psychologique*, París, Alcan (ed. revisada, 1890) (288).

—, 1914. *La Vie inconsciente et les mouvements*, París, Alcan (288).

RICCI, C., 1887. *L'arte dei bambini*, Bolonia, Zanichelli (222).

RICHER, P., 1881. *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéroépilepsie*, París, Delahaye & Lecrosnier (ed. revisada, 1885) (124, 289, 291, 293-295).

—, 1902. *L'Art et la médecine*, París, Gaultier, Magnier et Cie (289).

RICHTER, S., 1992. *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain: Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe*, Detroit, Wayne State University Press (206).

RICHTHOFEN, F. F. von, 1886. *Führer für Forschungsreisende. Anleitung zu Beobachtungen über Gegenstände der physischen Geographie und Geologie*, Berlín, Oppenheim (336).

RIEGL, A., 1893. *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. H.-A. Baatsch y F. Rolland, París, Hazan, 1992 (212) [edición castellana: *Problemas de estilo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980].

—, 1901. *Die spätrömische Kunstindustrie*, Viena, Österr. Staatsdruckerei (ed. 1927) (332) [edición castellana: *El arte industrial tardorromano*, Madrid, Visor, 1992].

RILKE, R-M., 1929. *Lettres à un jeune poète*, trad. B. Grasset y R. Biemel, París, Grasset, 1956 (202) [edición castellana: *Elegías de Duino, Los Sonetos a Orfeo y otros poemas, seguido de Cartas a un joven poeta*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000].

RIO, A-F., 1861-1867. *De l'art chrétien*, París, Hachette (184).

RITVO, L. B., 1990. *L'Ascendant de Darwin sur Freud*, trad. P. Lacoste, París, Gallimard, 1992 (295).

RITZENHOFEN, H., 1979. *Kontinuität und Krise. Jacob Burckhardts ästhetische Geschichtskonzeption*, Colonia, tesis de la Universidad (110).

ROBLING, F. H., 1996. «Plastische Kraft. Versuch über Rhetorische Subjektivität bei Nietzsche», *Nietzsche-Studien*, XXV, pp. 87.98 (159).

ROECK, B., 1996. «Psychohistorie im Zeichen Saturns. Aby Warburgs Denksystem und die moderne Kulturgeschichte», *Kulturgeschichte heute*, dirs. W. Hardtwig y H.-U. Wehler, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 231-254 (429).

—, 1997. *Der junge Aby Warburg*, Múnich, Beck (36,275).

ROSENBERG, J. D., 1985. *Carlyle and the Burden of History*, Oxford, Clarendon Press (69).

OTH, J., 1932. *La Marche de Radetzky*, trad. B. Gidon y A Huriot, París, Le Seuil, 1982 (ed. 1995) (378) [edición castellana: *La Marcha Radetzky*, Barcelona, Bruguera, 1981].

AINTYVES, P., 1930. *En marge de la Légende dorée: songes, miracles et survivances. Essai sur la formation de quelques thèmes hagiographiques*, París, Nourry (60).

ALIN, E., 1948. *Jacob Burckhardt und Nietzsche*, Heidelberg, Schneider (127).

, 1959. *Vom deutschen Verhängnis. Gespräch an der Zeitenwende: Burckhardt-Nietzsche*, Hamburgo, Rowohlt (127).

ALIS, A. von, 1947. *Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weiterwirken der Alten in der neueren Kunst*, Erlenvach-Zürich, Rentsch (95).

APORO, A., 1963. «Considerazioni sul "Rinascimento" un secolo dopo l'opera di Jacob Burckhardt», *Atti della Accademia nazionale dei Lincei*, CCCLX, pp. 363-376 (76).

ARDO, D. (dir.), 2000. *Projecto Mnemosyne*, Coimbra, Encontros de Fotografía (460).

ASSI, M. M., 1982. «Dalla scienza delle religioni di Usener ad Aby Warburg», *Aspetti di Hermann Usener, filologo della religione*, dir. G. Arrighetti *et al.*, Pisa, Giardini, pp. 65-91 (46, 423, 488).

AUERLÄNDER, W., 1988. «Pour la délivrance du passé: *Aby Warburg, une biographie intellectuelle*, par E. H. Gombrich», trad. E. joller, *Histoire de l'art*, n.° 5-6, 1989, pp. 5-10 (275).

AUVANET, P., 2000. *Le Rythme et la raison, I. Rythmologiques*, París, Kimé (503).

AX, B. C., 1989. «Foucault, Nietzsche, History: Two Modes of the Genealogical Method», *History of European Ideas*, XI, pp. 769-781 (175).

AXL, F., 1920. «Das Nachleben der Antike. Zur Einführung in die Bibliothek Warburg», *Hamburger Universitäts-Zeitung*, II, n.° 11, pp. 1-4 (82, 97).

(dir.), 1921-1932. *Vorträge der Bibliothek Warburg, I-IX*, Leipzig-Berlín, Teubner (83).

, 1922. «Rinascimento dell'antichità. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLIII, pp. 220-272 (82, 97).

, 1923. «Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel», *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921-1922*, Leipzig-Berlín, Teubner, pp. 1-10 (42, 434, 438).

—, 1929-1930. «Warburg's Visit to New Mexico», *Lectures*, Londres, The Warburg Institute, 1957, I, pp. 325-330 (44,52,277) [edición castellana: «La visita de Warburg a Nuevo Mejico», en SAXL, F., *La vida de las imágenes*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 290-295].

—, 1930a. «Die Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde», en A. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, ed. D. Wuttke, Baden-Baden, Valentin Koemer, 1980, pp. 327-329 (458).

—, 1930b. «Die kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg», *ibid.*, pp. 331-334 (41).

—, 1930c. «Warburgs Mnemosyne-Atlas», *ibid.*, pp. 313-315 (458).

—, 1931. *Mithras. Typengeschichtliche Untersuchungen*, Berlin, Heinrich Keller (329).

—, 1932. «Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst», *Bericht über den XII. Kongress der deutschen Gesellschaft für Psychologie in Hamburg*, dir. G. Kafka, Iena, Fischer, pp. 13-15. Trad. P. Rusch, «Les gestes expressifs dans les arts plastiques», *Trafic*, n.º 38, 2001, pp. 133-143 (232, 252, 400).

—, 1935. «The Origin and Survival of a Pictorial Type (the Mithras Reliefs)», *Proceedings of the Classical Association*, XXXII, pp. 32-35 (95, 329).

—, 1936. «Veritas Filia Temporis», *Philosophy and History. Essays Presented to Ernst Cassirer*, dir. R. Klibansky y H. J. Paton, Oxford, Clarendon Press, pp. 197-222 (101).

—, 1938. *Classical Antiquity in Renaissance Painting*, Londres, The National Gallery (95).

—, 1938-1939. «Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance», *Journal of the Warburg Institute*, II, pp. 346-367 (95).

—, 1941. «Mithras – The History of an Indo-European Divinity», *Lectures*, Londres, The Warburg Institute, 1957, I, pp. 13-44 (329).

—, 1944. «The History of Warburg's Library», en E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute (2ª edición, Chicago-Oxford, The University of Chicago Press-Phaidon, 1986), pp. 325-338 (31, 41).

—, 1947. «Continuity and Variation in the Meaning of Images», *Lectures*, Londres, The Warburg Institute, 1957, I, pp. 1-12 (95, 277).

—, 1948. «Why Art History?», *ibid.*, I, pp. 345-357 (95).

SCHADE, S., 1993. «Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body. The "Pathos Formula" as an Aesthetic Staging of Psychiatric Discourse – A Blind Spot in the Reception of Warburg», trad. A. Derieg, *Art History*, XVIII, 1995, pp. 499-517 (289-290).

SCHELER, M., 1913. *Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle und von Liebe und Hass*, Halle, Niemeyer (400).

—, 1923. *Wesen und Formen der Sympathie*, Bonn, Friedrich Cohen (400).

SCHERNER, K. A., 1861. *Das Leben des Traums*, Berlin, Schindler (412).

SCHILLER, F., 1792a. «Sur l'art tragique», *Textes esthétiques*, trad. N. Briand, París, Vrin, 1998, pp. 111-128 (207).

—, 1792b. «Sur le pathétique», *ibid.*, pp. 151-172 (206-207).

SCHLAFFER, H. y H., 1975. *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt, Suhrkamp (109).

SCHLINK, W., 1997. «Jacob Burckhardt et le "rôle" de l'historien de l'art», trad. A. Virey-Wallon, *Relire Burckhardt*, París, Musée du Louvre-ENSBA, pp. 21-53 (108).

SCHLOSSER, J. von, 1894. «Heidnische Elemente in der christlichen Kunst des Altertums», *Präludien*, Berlín, Bard, 1927, pp. 9-43 (92).

—, 1908. *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann (404) [edición castellana: *Las Cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Madrid, Akal, 1987].

—, 1911. *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch*, ed. T. Medicus, Berlín, Akademie Verlag, 1993. Trad. É. Pommier, *Histoire du portrait en cire*, París, Macula, 1997 (52, 91-92, 162).

—, 1924a. *Ein Lebenskommentar*, trad. G. Federici Ajroldi, «Commentario della mia vita», *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di uno suo cultore*, Bari, Laterza, 1936 (91).

—, 1924b. *La Littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, trad. J. Chavy, París, Flammarion, 1984 (11) [edición castellana: *La Literatura artística. Manual de fuentes de la Historia moderna del Arte*, Madrid, Cátedra, 1987].

SCHMARSOW, A., 1886. *Donatello. Eine Studie über den Entwicklungsgang des Künstle und die Reihenfolge seiner Werke*, Breslau-Leipzig, Breitkopf & Härtel (3 220).

—, 1893. *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig, Hiersemann, 189 (405).

—, 1899. *Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste, III. Plastik, Malerei und Reliefkunst ihrem gegenseitigen Verhältnis*, Leipzig, Hirzel (37, 220, 405).

—, 1905. *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalte kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt*, Leipzig-Berlin Teubner (405).

—, 1907a. *Erläuterungen und Kommentar zu Lessings Laokoon*, Leipzig, Quelle Meyer (37,205).

—, 1907b. «Kunstwissenschaft und Völkerpsychologie. Ein Versuch zu Verständigung», *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, II, pp 306-339 y 469-500 (37, 218).

—, 1921. *Gotik in der Renaissance. Eine kunsthistorische Studie*, Stuttgart, Ferdinan Enke (37).

—, 1923. *Sandro del Botticello*, Dresde, Carl Reissner (37).

—, 1929. «Vom Organismus unserer Kunstwelt», *Zeitschrift für Ästhetik und al gemeine Kunstwissenschaft*, XXIII, pp. 209 230 (37, 405).

SCHMIDT, J. F. J., 1879. *Studien über Erdbeben*, Leipzig, Georgi (2ª edición 1881) (118).

SCHMIDT, P., 1993. *Aby M. Warburg und die Ikonologie*, Wiesbaden, Harrassowi (435).

SCHMITT, J.-C., 1990. *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Galli mard (48).

SCHNAPP, A., 1993. *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Car (reed. Le Livre de Poche, 1998) (14).

SCHNEIDER, C. M., 1990. *Wilhelm Wundts Völkerpsychologie. Entstehung und Entwic lung eines in Vergessenheit geratenen, wissenschaftshistorisch relevanten Fachgebietes*, Bon Bouvier (47,219).

SCHOELL-GLASS, C., 1998a. *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Frankfurt, Fischer (234).

—, 1998b. «An Episode of Cultural Politics During the Weimar Republic: Aby Warburg and Thomas Mann Exchange a Letter Each», *Art History*, XXI, n.° 1, pp. 107-128 (234).

—, 1999. «Aby Warburg: Forced Identity and "Cultural Science"», *Jewish Identity in Modern Art History*, dir. C. M. Soussloff, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, pp. 218-230 (234).

—, 2001. «"Serious Issues": The Last Plates of Warburg's Picture Atlas *Mnemosyne*», *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*, dir. R. Woodfield, Amsterdam, G+ B Arts International, pp. 183-208 (416, 459, 461).

SCHULIN, E., 1994. «Kulturgeschichte und die Lehre von den Potenzen. Bemerkungen zu zwei Konzepten Burckhardts und ihrer Weiterentwicklung im 20. Jahrhundert», *Umgang mit Jacob Burckhardt*, dir. H. R. Guggisberg, Basilea-Múnich, Schwabe-Beck, pp. 87-100 (110).

SCHULLER, M., 1993. «Unterwegs. Zum Gedächtnis. Nach Aby Warburg», *Denkräume. Zwischen Kunst und Wissenschaft*, dirs. S. Baumgart *et al.*, Berlín, Dietrich Reimer, pp. 149-160 (459).

SCHUR, M., 1972. *La Mort dans la vie de Freud*, trad. B. Bost, París, Gallimard, 1975 (380, 510, 512).

SECCHI, L., 1996. «Il metodo iconologico di Erwin Panofsky e le sue origini nel modello interpretativo dell'Istituto Aby Warburg», *Accademia Clementina. Atti e memorie*, N. S., XXXV-XXXVI, pp. 207-245 (435).

SEEBA, H. C, 1985. «Geschichte als Dichtung. Herders Beitrag zur Ästhetisierung der Geschichtsschreibung», *Storia della Storiografia/History of Historiography*, n.° 8, pp. 50-72 (20).

—, 1986. «Winckelmann: Zwischen Reichshistorik und Kunstgeschichte. Zur Geschichte eines Paradigmawechsels in der Geschichtsschreibung», *Aufklärung und Geschichte. Studien zur deutschen Geschichtswissenschaft im 18. Jahrhundert*, dirs, H. E. Bödeker *et al.*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 299-323 (13, 20).

SEMON, R. W., 1904. *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Leipzig, Engelmann (241, 307).

—, 1909. *Die mnemischen Empfindungen in ihren Beziehungen zu den Originalempfindungen*, Leipzig, Engelmann (ed, 1922) (241, 307).

Semper, G., 1878-1879. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Múnich, Bruckmann (56).

Semper, H., 1906. *Das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes*, Esslingen, Neff (84).

Settis, S., 1981. «Presentazione» a J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Turín, Boringhieri, pp. XIX-XXIX (201, 343).

—, 1985. «Warburg *continuatus*. Description d'une bibliothèque», trad. H. Monsacré, *Le Pouvoir des bibliothèques, La mémoire des livres en Occident*, dirs. M. Baratin y C. Jacob, París, Albin Michel, 1996, pp. 122-173 (41-42).

—, 1993. «Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft: Aby Warburg, die Pueblo-Indianer und das Nachleben der Antike», *Künstlerischer Austausch — Artistic Exchange. Akten des XXVIII. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, dir. T. W. Gaehtgens, Berlín, Akademie Verlag, pp. 139-158 (44, 367).

—, 1997. «Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion», *Vorträge aus dem Warburg-Raus*, I, pp. 31-73 (201).

—, 1999. *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, Donzelli (206).

Seznec, J., 1940. *La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Londres, The Warburg Institute (reed. París, Flammarion, 1980) (95) [edición castellana: *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983].

Shakespeare, W., 1610. *La Tempête*, trad. P. Leyris, París, Flammarion, 1991 (7, 508) [edición castellana: *La Tempestad*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1978, vol. II, pp. 979-1023].

Siebeck, H., 1875. *Das Wesen der ästhetischen Anschauung. Psychologische Untersuchungen zur Theorie des Schönen und der Kunst*, Berlín, Dümmler (405).

—, 1877. *Das Traumleben der Seele*, Berlín, Habel (405).

—, 1906. *Über musikalische Einfühlung*, Leipzig, Voigtländers Verlag (405).

SIEBERT, I., 1991. *Jacob Burckhardt. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung*, Basilea, Schwabe (105, 109).

SIMMEL, G., 1892-1907. *Les Problèmes de la philosophie de l'histoire. Une étude d'épistémologie*, trad. R. Boudon, París, PUF, 1984 (278).

—, 1911. «Le concept et la tragédie de la culture», trad. S. Cornille y P. Ivernel, *La Tragédie de la culture et autres essais*, París, Rivages, 1988, pp. 177-215 (152).

SITT, M., 1992. *Kriterien der Kunstkritik. Jacob Burckhardts unveröffentlichte Ästhetik als Schlüssel seines Rangsystems*, Viena, Böhlau (109).

—, 1994. «Jacob Burckhardt as Architect of a New Art History», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LVII, pp. 227-242 (109).

SPAGNOLO-STIFF, A., 1999. «L'appello di Aby Warburg a un'intesa italo-tedesca: *La guerra del 1914-1915. Rivista illustrata*», *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, dir. M. Seidel, Venecia, Marsilio, pp. 249-269 (368,370).

SPENCER, H., 1873. *The Study of Sociology*, ed. T. Parsons, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1961. Trad. anónima, *Introduction à la science sociale*, París, Baillière, 1874 (67) [edición castellana: *Principios de sociología*, Madrid, Saturnino Calleja, 1883, 2 vols.].

SPRINGER, A., 1848. *Die Hegel'sche Geschichtsanschauung*, Tubinga, Fues (206, 242).

—, 1867. *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn, Adolph Marcus (84).

STEIN, E., 1917. *Zum Problem der Einfühlung*, Halle, Waisenhaus (400).

STEINBERG, M. P., 1995. «Aby Warburg's Kreuzlingen Lecture: Reading», en A. Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, trad. M. P. Steinberg, Ithaca-Londres, Cornell University Press, pp. 59-114 (361, 365, 367).

STOCKHAUSEN, T. von, 1992. *Die kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Architektur, Einrichtung und Organisation*, Hamburgo, Dölling & Galitz (41).

STRAUSS, E., 1935. *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. G. Thinès y J.-P. Legrand, Grenoble, Jérôme Millon, 1989 (400).

SYAMKEN, G., 1980. «Warburgs Umwege als Hermeneutik, More Majorum», *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, XXV, pP. 15-26 (34).

SYMONDS, J. A., 1881. *Renaissance in Italy. Italian Literature*, Londres, Smith (184).

SZONDI, P., 1974. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, trad. dirigida por J. Bollack, París, Minuit, 1975 (207).

TAINE, H., 1866. *Voyage en Italie. Florence et Venise*, París, Julliard, 1965 (342).

TANTURLI, G., 1976. «Le biografie d'artisti prima del Vasari», *Il Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte (1974)*, Florencia, Istituto nazionale di Studi sul Rinascimento, pp. 275-298 (11).

TATÁR, G., 1989. «The Gates of Hades: World History and European Classical Philology», *History of European Ideas*, X, pp. 161-173 (144).

THODE, H., 1885. *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlín, Grote (73).

TOPEL, R., 1982. *Die allgemeine Psychologie Wilhelm Wundts. Wundt und Helmholtz. Zwei Beiträge zur Theorie der Sinneswahrnehmung*, Leipzig, Tesis de la Universidad (219).

TORT, P., 1983. *La Pensée hiérarchique et l'évolution*, París, Aubier Montaigne (66).

—, 1992. «L'effet réversif de l'évolution. Fondements de l'anthropologie darwinienne», *Darwinisme et société*, dir. P. Tort, París, PUF, pp. 13-46 (66-67).

—, 1996a. «Évolution régressive», *Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution*, dir. P. Tort, París, PUF, I, pp. 1594-1597 (68).

—, 1996b. «Rétrogression», *ibid.*, III, p. 3677 (68).

TROTTEIN, S., 1983. «Aby Warburg: esquisse d'une iconologie de l'iconologie», *Urbi. Arts, histoire et ethnologie des villes*, VII, pp. 34-47 (436, 488).

TYLOR, E. B., 1861. *Anahuac: Or Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern*, Londres, Green, Longman & Roberts (54-55).

—, 1865. *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization*, Londres, Murray (53, 64).

—, 1869a. «On Traces of the Early Mental Condition of Man», *Proceedings of the Royal Institution of Great Britain*, V, 1866-1869, pp. 83-93 (59).

—, 1869b. «On the Survival of Savage Thought in Modern Civilization», *ibid.*, pp. 522-535 (59).

—, 1871. *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Londres, Murray. Trad. P. Brunet, *La Civilisation primitive*, París, Reinwald, 1876-1878 (53, 56-59, 65, 217).

—, 1874. «Conservatism – Variation – Invention», *The Collected Works of Edward Burnett Tylor, VII*, Londres, Routledge-Thœmmes Press, 1994, pp. 137-138 (paginación original) (59).

—, 1881. *Anthropology: An Introduction to the Study of Man and Civilization*, Londres, Macmillan (53).

UEKERMANN, G., 1985. *Renaissancismus und Fin de Siècle. Die italienische Renaissance in der deutschen Dramatik der letzten Jahrhundertwende*, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter (77).

UEXKÜLL, J. von, 1934. *Mondes animaux et monde humain*, trad. G. Kriszat, París, Gonthier, 1965 (400).

USENER, H., 1882. *Philologie und Geschichtswissenschaft*, Bonn, Max Cohen (47).

—, 1887. *Altgriechischer Versbau. Ein Versuch vergleichender Metrik*, Bonn, Max Cohen (47).

—, 1889. *Christlicher Festbrauch. Schriften des ausgehenden Mittelalters*, Bonn, Max Cohen (47).

—, 1896. *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn, Friedrich Cohen (47).

—, 1904. «Mythologie», *Archiv für Religionswissenschaft*, VII, pp. 6-32 (47).

—, 1912-1913. *Kleine Schriften*, Leipzig-Berlín, Teubner (47).

VASARI, G., 1550-1568. *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. dirigida por A. Chastel, París, Berger-Levrault, 1981-1988 (11-12) [edición castellana: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2002].

VERNANT, J.-P., 1975. «Religion grecque, religions antiques», *Religions, histoires, raisons*, París, Maspero, 1979, pp. 5-34 (47).

VERTOV, D., 1922. «Nous (variante du manifeste)», trad. S. Mossé y A Robel, *Articles, journeaux, projets*, París, Cahiers du cinéma, 1972, pp. 15-20 (496).

VESTUTI, G., 1994. *Considerazioni sociologiche sulla scuola di Warburg*, Milán, Pubblicazioni dell'ISU-Università cattolica (33).

VIETTA, S. (dir.), 1994. *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Stuttgart-Weimar, Metzler (73).

VIGNOLI, T., 1877. *Della legge fondamentale dell'intelligenza nel regno animale. Saggio di psicologia comparata*, Milán, Dumolard (423).

—, 1879. *Mito e scienza. Saggio*, Milán, Dumolard (422-424).

—, 1895. *Peregrinazioni psicologiche*, Milán, Hoepli (242, 423, 502).

—, 1898. *Peregrinazioni antropologiche e fisiche*, Milán, Hoepli (423).

VISCHER, F. T., 1846-1857. *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Leipzig-Reutlingen, Mäcken (409).

—, 1861-1873. *Kritische Gänge*, Stuttgart, Cotta (409).

—, 1887. «Das Symbol», *Kritische Gänge, IV*, Múnich, Meyer & Jessen, 1922, pp. 420-456 (415-418).

VISCHER, R., 1873. *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Leipzig, Hermann Credner, 1873. Trad. H. F. Mallgrave y E. Ikonomou, «On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics», *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Santa Mónica, Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994, pp. 89-123 (410-414).

—, 1879. *Luca Signorelli und die Italienische Renaissance. Eine kunsthistorische Monographie*, Leipzig, Veit (409).

—, 1886. *Studien zur Kunstgeschichte*, Stuttgart, Adolf Bonz (409).

VOTH, H. R., 1903. *The Oraibi Summer Snake Ceremony*, Chicago, Field Museum Publications (Anthropological Series, III, 4) (354).

VOUILLOUX, B., 1996. «Winckelmann et l'être-plastiqué du corps», *Critique*, LII, n.° 588, pp. 384-397 (18).

VOZZA, M., 1990. «Ricognozione della *Lebensphilosophie*», *Rivista di estetica*, XXIX, pp. 91-104 (175).

VUOJALA, P., 1997. *Pathosformel. Aby Warburg ja avain tunteiden taidehistoriaan*, Jyväskylä [Finlandia], Jyväskylän Yliopisto (198).

WYVERBERG, H., 1958. *Historical Pessimism in the French Enlightenment*, Cambridge, Harvard University Press (17)

WAETZOLD, W., 1921. *Deutsche Kunsthistoriker*, Leipzig, Seemann (13).

—, 1930. «In Memoriam Aby Warburg», *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, III, n.º 5, pp. 197.-200 (30).

WARBURG, 1988. *Warburg und die Warburgs*, Warburg, Hermann Hermes (36).

WARNKE, M., 1980a. «Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz», *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt, Europäische Verlagsanstalt, pp. 113-186 (33, 480).

—, 1980b. «Vier Stichworte: Ikonologie-Pathosformel-Polarität und Ausgleich-Schlagbilder und Bilderfahrzeuge», *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt, Europäische Verlagsanstalt, pp. 53-83 (183, 198, 254, 493).

—, 1991. «Warburg und Wölfflin», *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, dirs. H. Bredekamp, M. Diers y C. Schoell-Glass, Weinheim, VCH-Acta Humaniora, pp. 79-86 (75).

—, 1994. «Aby Warburg (1866-1929)», trad. O. Mannoni, *Revue germanique internationale*, n.º 2, pp. 123-135 (31, 494).

—, 1999. «Aby Warburg als Wissenschaftspolitiker», *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, dir. M. Seidel, Venecia, Marsilio, pp. 41-45 (370).

WEEGE, F., 1926. *Der Tanz in der Antike*, Halle-Saale, Max Niemeyer (344).

WEIGALL, A., 1928. *Survivances païennes dans le monde chrétien*, trad. A. Flournoy, Paris, Payot, 1934 (60).

WEIGEL, S., 1992. «Lesbarkeit. Zum Bild- und Körpergedächtnis in der Theorie», *Manuskripte. Zeitschrift für Literatur*, XXXII, n.º 115, pp. 13-17 (483)

—, 1995. «Aby Warburg's *Schlangenritual*: Reading Culture and Reading Written Texts», *New German Critique*, XXII, n.º 2, pp. 135-153 (44-45).

—, 2000. «Aby Warburgs "Göttin im Exil". Das "Nymphenfragment" zwischen Brief und Taxonomie, gelesen mit Heinrich Heine», *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, IV, pp. 65-103 (256,340).

WEITZMANN, K., 1960. «The Survival of Mythological Representations in

Early Christian and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconography», *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art*, Londres, Variorum Reprints, 1981, pp. 45-68 (95).

—, 1978. «The Classical Mode in the Period of the Macedonian Emperors: Continuity or Revival ?», *ibid.*, pp. 71-85 (95).

WHITE, H., 1973. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press (78).

WILKINS, B. T., 1959. «Some Notes on Burckhardt», *Journal of the History of Ideas*, XX, pp. 123-137 (142).

WILSON, T. H., 1995. «Foucault, Genealogy, History», *Philosophy Today*, XXXIX, n.° 2, pp. 157-170 (175).

WINCKELMANN, J. J., 1755. *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, trad. M. Charrière, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991 (22,25) [edición castellana: *Reflexión sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2007].

—, 1764. *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresde, Walther. Trad. M. Huber, *Histoire de l'art chez les Anciens*, París, Bossange, Masson & Besson, 1794-1803 (13-14, 17-19,21, 23-25) [edición castellana: *Historia del arte en la Antigüedad*, Madrid, Aguilar, 1989].

WIND, E., 1931. «Warburg's Concept of *Kulturwissenschaft* and its Meaning for Aesthetics», *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, Oxford, Clarendon Press, 1983, pp. 21-35 (50, 232, 415, 459, 491, 500).

—, 1934. «Introduction» a *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike - A Bibliography on the Survival of the Classics, I*, Londres, Cassell, pp. V-XII (50, 92).

—, 1935. «The Warburg Institute Classification Scheme», *Library Association Record*, II, pp. 193-195 (463).

—, 1971. «On a Recent Biography of Warburg», *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, Oxford, Clarendon Press, 1983, pp. 106-113 (30, 37, 283, 409).

WINNERS, R., 1929. *Weltanschauung und Geschichtsauffassung Jacob Burckhardts*, Leipzig-Berlín, Teubner (107).

WITIKOWER, R., 1977. *La Migration des symboles*, trad. D. Hechter, París, Thames & Hudson, 1992 (304).

WÖLFFLIN, H., 1886. *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, trad. dirigida por B. Queysanne, París, Carré, 1996 (406).

—, 1899. *L'Art classique. Initiation au génie de la Renaissance italienne*, trad. C. de Mandach, París, Stock, 1970 (196) [edición castellana: *El arte clásico*, Madrid, Alianza Editorial, 1995].

—, 1941. *Réflexions sur l'histoire de l'art*, trad. R. Rochlitz, París, Klincksieck, 1982 (75).

WORRINGER, W., 1907. *Abstraction et* Einfühlung. *Contribution à une psychologie du style*, trad. E. Martineau, París, Klincksieck, 1978 (408) [edición castellana: *Abstracción y naturaleza*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1997].

WOTLING, P., 1995. *Nietzsche et le problème de la civilisation*, París, PUF (144, 175).

WUNDT, W., 1874. *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig, Engelmann (ed. revisada, 1880). Trad. E. Rouvier, *Éléments de psychologie physiologique*, París, Alcan, 1886 (219-220).

—, 1900. *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte, I. Die Sprache*, Leipzig, Kröner (ed. 1922) (216-219, 234).

—, 1908. *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte, III. Die Kunst*, Leipzig, Engelmann (2ª ed. revisada) (47, 219, 234).

—, 1910. *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitie, IV-1. Mythus und Religion*, Leipzig, Engelmann (2ª ed. revisada) (47, 234).

WUTTKE, D., 1977. *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe*, Wiesbaden, Harrassowitz (ed. 1990) (33, 486, 488, 492).

—, 1986. «Ernst Robert Curtius and Aby M. Warburg», *Acta Conventus neolatini Sanctandreani. Proceedings of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies*, Binghamton (Nueva York), McFarlane, pp. 627-635 (254).

—, (dir.), 1989. *Kosmopolis der Wissenschaft. E. R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe 1928 bis 1953 und andere Dokumente*, Baden-Baden, Valentin Koerner (42).

—, 1993. «Aby M. Warburgs Kulturwissenschaft», *Historische Zeitschrift*, CCLVI, pp. 1-30 (50).

—, 1998, *Aby M. Warburg-Bibliographie 1866 bis 1995. Werk und Wirkung. Mit Annotationen*, Baden-Baden, Valentin Koerner (33).

YATES, F. A., 1966. *L'Art de la mémoire*, trad. D. Arasse, París, Gallimard, 1975 (486) [edición castellana: *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2005].

ZANETTI, G., 1985. «La filologia dell'*Uomo non sapiens*: Aby Warburg», *Intersezioni*, V, n.º 1, pp. 173-188 (144).

ZUSANEK, H., 1998. *Die Nymphen. Untersuchungen zum dios-Begriff, II*, Frankfurt-Nueva York, Peter Lang (348).

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

ÍNDICE

I. LA IMAGEN-FANTASMA

SUPERVIVENCIA DE LAS FORMAS E IMPUREZAS DEL TIEMPO

II. LA IMAGEN-PATHOS

LÍNEAS DE FRACTURA Y FÓRMULAS DE INTENSIDAD

III. LA IMAGEN-SÍNTOMA
FÓSILES EN MOVIMIENTO Y MONTAJES DE MEMORIA

¿Comprender una imagen? La experiencia nos enseña que, al mirarla, hay que ponerse a la escucha de su tenor temporal, esa polirritmia de la que está totalmente tejida. Ahora bien, los modelos históricos standard –pasado y presente, antiguo y nuevo, obsolescencias y renacimientos, moderno y postmoderno– fracasan a la hora de describir esta complejidad. Prolongando la investigación sobre el anacronismo llevada a cabo en *Devant le temps*, este libro propone volver a dar valor de uso a una noción soslayada por las ciencias históricas: la *supervivencia*. Es una manera de interrogar, en el corazón mismo de su *historia*, a la *memoria* actuante en las imágenes de la cultura.

Aby Warburg (1866-1929) fue el primero en hacer de la supervivencia *(Nachleben)* el motivo central de su aproximación antropológica al arte occidental: ésta es estudiada aquí en su lógica, en sus fuentes y en sus resonancias filosóficas, que van desde la historicidad según Burckhardt al inconsciente según Freud, pasando por los *survivals* de Tylor, el eterno retorno de Nietzsche, la memoria biológica de Darwin, la morfología según Goethe, la empatía según Vischer, la fenomenología del tiempo psíquico según Binswanger...

Esta multiciplicidad de aproximaciones era la única vía posible para describir la paradójica «vida» *(Leben)* de las imágenes. A partir de este posicionamiento heurístico –es decir, jamás dogmático–, Warburg nos introduce en las paradojas constitutivas de la imagen misma: su naturaleza de *fantasma* y su capacidad de retorno, de obsesión; su poder para transmitir el *pathos* en una coreografía de gestos fundamentales, teorizada por el concepto, crucial, de *Pathosformel*; su estructura de *síntoma* en el que se mezclan latencias y crisis, memoria y deseo, repeticiones y diferencias, rechazos y contratiempos. La imagen se revela como el teatro intenso de *tiempos heterogéneos que se corporeizan* conjuntamente.

De todo ello nace un saber nuevo. Es un conocimiento por el *montaje* el que el último proyecto de Warburg, *Mnemosyne*, pone en práctica de un modo tan asombrosamente actual. Walter Benjamin planteó que una historia de la cultura es imposible sin la puesta al día de un «inconsciente de la visión». Aby Warburg había comprendido que semejante puesta al día no es posible más que interrogando a ese «inconsciente del tiempo» que es la supervivencia.

